

**Kodit ja asuminen neuvostoliittolaisissa 1970-luvulla valmistuneissa elokuvissa *Afonja*, *Syysmaraton*, *Pyydän puheenvuoroa* ja *Teema***

Iina Schwanck  
Pro gradu -tutkielma  
Taidehistorian oppiaine  
Helsingin yliopisto  
Marraskuu 2020

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Iina Schwanck		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Kodit ja asuminen neuvostoliittolaisissa 1970-luvulla valmistuneissa elokuvissa <i>Afonja</i> , <i>Syysmaraton</i> , <i>Pyydän puheenvuoroa</i> ja <i>Teema</i>		
Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 70 + lähteet ja liitteet
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkin asumista ja koteja neuvostoliittolaisissa elokuvissa <i>Afonja</i> (1975), <i>Pyydän puheenvuoroa</i> (1976), <i>Syysmaraton</i> (1979) ja <i>Teema</i> (1979), hyllyttämisenä takia se sai ensi-iltansa Neuvostoliitossa vasta 1986). Missä, millaisissa rakennuksissa ja asunnoissa elokuvissa asutaan? Miten ne on sisustettu ja millaisia esineitä niissä on? Lisäksi tarkastelen kussakin elokuvassa yhtä asumiseen liittyvää teemaa. <i>Afonjassa</i> tarkastelen asumisen sosiaalista ulottuvuutta ja päähenkilö Afonjan rempallaan olevaa asuntoa, <i>Pyydän puheenvuoroa</i> -elokuvassa naisnäkökulmaa asumiseen sekä "nainen ja koti -yhdistelmän" merkityksiä, <i>Syysmaratonissa</i> kulttuurikotia kulttuurikaupunki Leningradissa ja <i>Teemassa</i> asumista vanhassa puutalossa maailmanperintökohdekaupunki Suzdalissa.</p> <p>Kotien representaatiot elokuvissa saavat merkityksensä suhteessa aikakauden oikeisiin koteihin ja asumishanteisiin. Hruštšovin ajalla alkanut valtava asuntojen rakennushanke jatkui Brežnevin ajalla, jolloin tutkimani elokuvat ovat valmistuneet, ja muotiin tuli Hruštšovin ajan askeettisen ja rationaalisen modernismin jälkeen runsaampi, vanhanaikaisempi ja yksilöllisempi sisustus. Kodit ja sisustus ilmensivät vallan vaihtumista.</p> <p><i>Afonjassa</i> nimihenkilö asuu Jaroslavlissa uudessa, vireässä ja viihtyisässä lähiössä, mutta ei viihdy asuinympäristössään ja rempallaan olevassa asunnossaan. <i>Syysmaratonissa</i> kaunokirjallisuuden kääntäjä Andrei Buzikin asuu Vasilinsaarella uudessa, mutta jo hieman rapistuneessa lähiössä kirjojen, koriste-esineiden ja taiteen täyttämässä asunnossa. <i>Pyydän puheenvuoroa</i> -elokuvassa työleen omistautuva kaupunginjohtaja Jelisaveta Uvarova perheineen asuu kuvitteellisessa Zlatogradin kaupungissa mahdollisesti Stalinin aikaisessa, modernistisesti sisustetussa kerrostalossa. <i>Teemassa</i> näytelmäkirjailija Kim Jesenin matkustaa Suzdaliin aistiakseen tunnelmaa uutta, Venäjän historiaa kuvaavaa näytelmäänsä varten. Vierailun ajan hän asuu vanhassa puutalossa.</p> <p>Tutkimusmateriaalielokuvani kodit sijoittuvat syrjäisiin, pieniin ja vanhoihin kaupunkeihin, etäämmälle autoritaarisuudesta. Sijaintipaikka lisää elokuvien päähenkilöiden vapautta ja tavallisuutta. He ovat ihmisiä, jotka kokevat myös ristiriitoja ja epäonnistumisia. Sekä asuntojen järjestys että sotkuisuus ovat elokuvien kodeissa merkityksellisiä, mutta myös problemaattisia. Myös yksityistyminen tulee esiin. Elokuvissa käsitellään hahmojen yksityiselämää ja keskimäärin yli puolet elokuvien ajasta, 53,27 %, ollaan kodeissa. Tutkimusmateriaalielokuvieni koti- ja asumiskuvaus on kekseliästä, vivahteikasta ja osittain jopa uskaliaasta, mutta ei osoittelevaa tai yksiselitteistä.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Asuminen, kodit, sisustus, esinekulttuuri, elokuvat, Neuvostoliitto		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston pääkirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

## Sisällysluettelo

1.	Johdanto.....	4
1.1	Tutkimuskysymykset .....	7
1.2	Tutkimani elokuvat.....	9
1.3	Aikaisempi tutkimus .....	14
1.4	Metodit.....	19
1.5	Käsitteet .....	22
2.	Koti ja esineitä uusille ihmisille? – 1970-luvun neuvostokodit .....	25
2.1	Rakennukset .....	26
2.2	Esineet, kuluttaminen ja maku.....	30
3.	Elokvien <i>Afonja</i> , <i>Syysmaraton</i> , <i>Pyydän puheenvuoroa</i> ja <i>Teema</i> kotien analyysit .....	36
3.1	Asumisen sosiaalisen ulottuvuuden kuvaus ja rempallaan oleva asunto <i>Afonjassa</i> .....	36
3.2	Sivistyneistön koti kulttuurikaupunki Leningradissa <i>Syysmaratonissa</i> .....	45
3.3	Nainen ja koti -yhdistelmä <i>Pyydän puheenvuoroa</i> -elokuvassa.....	53
3.4	Koti vanhassa puutalossa maailmanperintökohdekaupunki Suzdalissa <i>Teemassa</i> .....	61
4.	Yhteenvedo ja johtopäätökset .....	67
5.	Lähteet.....	71
5.1	Painetut lähteet.....	71
5.2	Sekundäärilähteet .....	76
5.3	Painamattomat lähteet .....	79
5.4	Suullisia tietoja antaneet.....	79
5.5	Internetlähteet .....	79
6.	Filmografia.....	81
6.1	Tutkimusmateriaalielokuvat.....	81
1.1	Muut elokuvat ja televisiosarjat.....	83
7.	Kuvat.....	84
8.	Pohjapiirrokset .....	130
9.	Kartat.....	135

## 1. Johdanto

*"Valloittaessaan tilaa, elokuvat – sepitteiset yhtä lailla kuin ne, jotka tunkeutuvat tosiasioihin – vangitsevat lukemattomia osatekijöitä maailmasta, joita ne kuvastavat [...]."*<sup>1</sup>

- Siegfried Kracauer

Elokuvateoreetikko Siegfried Kracauer (1889–1966) katsoi elokuvan kertovan ”kollektiivisista asenteista ja tendensseistä, jotka vallitsevat kansakunnan keskuudessa sen tietyssä kehitysvaiheessa”.<sup>2</sup> ”Elokuvat ovat vallitsevan yhteiskunnan peili”, Siegfried Kracauer, ”elokuvasosiologian uranuurtaja”<sup>3</sup>, arvioi 1927.<sup>4</sup>

*"Aiemmin kun tuli vieraaseen kaupunkiin, tunsin olevansa eksyksissä ja yksinäinen. Kaikki ympärillä oli erilaista: kadut, rakennukset, jopa elämä. Mutta nyt tämä on muuttunut. Saavuttaessa toiseen kaupunkiin vierailija tuntee olevansa siellä kuin kotonaan. [...] Nyt jokaiseen kaupunkiin on rakennettu standardimallinen elokuvateatteri 'Raketti', jossa voi katsoa standardielokuvia. [...] Samanlaiset rappukäytävät on maalattu samanlaisella, miellyttävällä standardivärillä, standardiasunnoissa on standardihuonekalut ja anonyymit ovet on varustettu standardilukoilla."*

Sitaatti on alkuteksti Eldar Rjazanovin ohjaamasta Venäjän ehkä tunnetuimmasta asumista käsittelevästä elokuvasta *Kohtalon ivaa* (1975), jossa massatuotantoasuntoja kuvataan ironisesti.

Paikat ja tilat eivät pysy samanlaisina, vaan ne muuttuvat kaiken aikaa. Toisaalta paikka sinänsä ei ehkä muutu kovin paljon, vaan pikemminkin se, miten tietty paikka ymmärretään, muuttuu. Samalla myös niiden representaatiot elävät omaa elämäänsä. Elokuvat voidaan

---

<sup>1</sup> Kracauer 1987 [1947], 12.

<sup>2</sup> Kracauer 1987 [1947], 13.

<sup>3</sup> Elokuväsosiologi Pierre Sorlin tituleeraa Kracaueria elokuvasosiologian uranuurtajaksi. Sorlin 1980, 24.

<sup>4</sup> Kracauer 1995 [1927], 291. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Films are the mirror of the prevailing society.

nähdä eräänlaisina aikataskuina, joihin paikasta tietyllä ajanhetkellä tallentuu jotakin. ”Tosiasiallisessa ilmenemismuodossaan vangittu aika [...] on elokuvataiteen keskeisin idea”, elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski toteaa. Tarkovski katsoo ohjaajan työnä olevan muovata ajasta elokuva ja katsojan janoavan elokuvissa käydessään juuri aikaa, ”kadotettua, elettyä tai siihen asti kokematon”.<sup>5</sup>

Paikka ja tila ovat elokuvissa hyvin monimerkityksisiä ja -ulotteisia. Paikan voidaan ymmärtää tarkoittavan elokuvan konkreettista tapahtumapaikkaa, kuten vaikkapa kirjapinojen täyttämää leningradilaiskotia elementtikerrostalossa elokuvassa *Syysmaraton*. Toisaalta elokuvissa liikutaan mielikuvitustiloissa, on esimerkiksi mahdollista siirtyä paikasta toiseen silmänräpäyksessä, tai voidaan jättää pois paikan ne kohdat, joiden ei haluta näkyvän elokuvassa, tai vaikkapa kuvata jollekin paikalle sijoittuva kohta kokonaan tai osittain elokuvastudiossa. Eokuvaohjaaja ja -teoreetikko Dziga Vertovin mukaan ”elokuvasilmä” näyttää maailman, jota muuten ei voitaisi nähdä ja luo ”täydellisemmän ihmisen kuin Adam” kuvaamalla yhden ihmisen jalat, toisen kädet ja niin edelleen, ja näyttämällä ne peräjälkeen katsoja tulkitsee niiden kaikkien kuuluvan yhteen ihmiseen.<sup>6</sup> Samaan tapaan elokuvien kodit rakentuvat katsojan mielessä elokuvan näyttämistä fragmenteista. Asunnon sisäkuvat, rappukäytävä ja rakennusta ympäröivä maasto saattavat todellisuudessa sijaita kaikki eri paikoissa. Kyseessä on siis kuva kodista, representaatio, eikä ”oikea neuvostokoti” tai koti ”sellaisenaan”.

Tutkin pro gradu -tutkielmassani fiktioelokuvia, joten myös niiden kodit ja kuvaukset asumisesta ovat fiktiota. Fiktio voi tavoittaa tekoajastaan asioita, joita dokumentaarinen elokuva ei kykene näyttämään. Ja, kuten elokuvasosiologi Pierre Sorlin huomauttaa, etäisyys todellisuuden ja fiktion välillä, tai se, mitä puolia fiktio asioista kuvaa, voi olla paljastavaa.<sup>7</sup> Peter von Bagh huomauttaa, että riittävän pitkän ajallisen etäisyyden jälkeen fiktio on todistusvoimaisempaa kuin aikansa useimmat dokumentit, tapahtumien kesto on tallennettu ja näytellään ajan tyylillä. Fiktioon tallentuu vuoropuhelu aikalaiskatsojien kanssa, joka pakottaa elokuvaan totuudellisuutta, niin hyvään kuin huonoonkin elokuvaan.<sup>8</sup> Kirjoitan lisää fiktiosta lähteenä luvussa 1.4. Metodit.

---

<sup>5</sup> Tarkovski 1989, 90–91.

<sup>6</sup> Vertov 1984 [1923], 17. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] I create a man more perfect than Adam [...].

<sup>7</sup> Sorlin 1991, 5.

<sup>8</sup> Yle Radio 1, *Filmiryhmä* 29.8.2013. (noin kohdassa 08:25).

Koti on elokuvissa usein asujansa persoonan visuaalinen esitys ja lisätietojen lähde. Esimerkiksi Alfred Hitchcockin elokuvan *Takaikkuna* (1954) alussa kamera kiertää päähenkilön asunnossa paljastaen katsojalle päähenkilön ammatin, mitä on tapahtunut aikaisemmin ja miksi päähenkilön jalka on kipsissä. Ensin nähdään lähikuva paketoitusta jalasta. Tämän jälkeen kuva siirtyy pöydällä olevaan rikkoutuneeseen kameraan ja valokuvaan kolaroivista kilpa-autoista, jonka ottaminen on ilmeisesti rikkonut kameran ja päähenkilön jalan. Päähenkilön esittelyn lopuksi nähdään asunnossa olevia muita tämän ottamiksi tunnistettavia valokuvia.

Kotien ja asumisen esittämisellä voidaan myös kommentoida ajankohtaisia asioita, kuten esimerkiksi Jacques Tatin elokuvassa *Enoni on toista maata* (1958) ja edellä mainitussa Eldar Rjazanovin elokuvassa *Kohtalon ivaa* (1975), joissa elokuvan näyttämien asuntojen välityksellä käsitellään humoristisesti modernisaatiota ja modernismia. Myös muun muassa Michelangelo Antonionin elokuvissa tilalla ja arkkitehtuurilla on tärkeä osa, ja ne kertovat usein henkilöiden sisäisestä maailmasta ja tuovat esiin modernisaation kysymyksenasetteluja.

Se, millaisena koti näyttäytyy elokuvassa, riippuu muun muassa kuvakulmasta, kameran liikkeistä, valaistuksesta ja äänimaailmasta. ”Yksi interiööri elokuvassa [toisin kuin teatterissa] merkitsee satoja eri kamerakulmia ja valaistusolosuhteita, satoja erilaisia ihmisen ja esineen välisiä suhteita sekä esineiden korrelaatioita eli satoja erilaisia ’paikkoja’. [...] Siksi monimutkaiset teatraaliset interiöörit mutkikkaine perspektiiviratkaisuineen eivät toimi elokuvissa. [...] Kohteet sinänsä eivät ole kuvauksellisia – sellaisiksi ne tekee kuvakulma ja valo”, kirjailija ja kirjallisuudentutkija Juri Tynjanov (1894–1943) kuvaa.

”[K]atsojaperspektiivin siirtyminen tarkoittaa samalla muutosta esineiden ja ihmisten välisissä suhteissa ja yleensä käsitteellisen maailman uudelleenjärjestelyä”, hän lisää.<sup>9</sup> Tynjanov katsoo lavastetun ympäristön sisältävän hienovaraisia ”tiedonantoja” katsojalle. Huonekalut ja esineet käyvät dialogia keskenään ja henkilöhahmojen kanssa. Koska tarkastelen elokuvien kuvaamia koteja, sitä, millaisia ne ovat ja miten ne näytetään, *mise-en-scène*<sup>10</sup> nousee tärkeäksi, on selvitettävä, ”missä valossa” ja ”miten aseteltuna” kodit ja asuminen esitetään.

Tutkimuskohteenani on asuminen ja kodit neuvostoliittolaisissa, 1975–1979 valmistuneissa elokuvissa *Afonja*, *Syysmaraton*, *Pyydän puheenvuoroa* ja *Teema*. Valitsin nämä elokuvat,

---

<sup>9</sup> Tynjanov [1927] 2001, 300–302.

<sup>10</sup> *Mise-en-scène* tarkoittaa ”näyttämöllepanoa”, elokuvan visuaalista kokonaisuutta, ja sisältää muun muassa kohtauksen visuaalisen ilmeen, valaistuksen, lavastuksen, puvut ja maskeerauksen sekä näyttelijöiden liikkeet ja ilmeet.

sillä niiden tarinat sijoittuvat elokuvien tekoaikaan, niissä on runsaasti kotikuvausta ja kuvataan monenlaisia koteja. Elokuvien tekoaikana kodinsisustuksessa näkyi poliittisia painotuksia ja maun muutos. Tämä näkyy mahdollisesti myös elokuvien kodeissa.

*Afonjan* päähenkilö on Afanasi (lempinimeltään Afonja) Borosov, putkimies, joka ei ole kunnianhimoinen työn sankari, vaan työnteon sijaan mieluummin juopottelee. *Syysmaraton* kuvaa Andrei Buzikinin, älymystöön kuuluvan kiltin ja epäkäytännöllisen kääntäjän kolmiodraamaa Buzinin, hänen vaimonsa ja rakastajattarensa välillä. *Pyydän puheenvuoroa* kertoo kaupunginjohtaja Jelisaveta Uvarovasta, joka on sitoutunut työskentelemään kaupunkinsa parhaaksi, mutta kohtaa asioita, jotka saavat hänet epäilemään toimintansa mielekkyyttä. *Teemassa* näytelmäkirjailija Kim Jesenin on kirjoittamassa 1100-luvulle sijoittuvaa näytelmää ja matkustaa ilmapiiriä aistiakseen Suzdaliin, pieneen kaupunkiin Vladimirin lähistöllä.

## 1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkin koteja ja asumista 1975–1979 valmistuneissa neuvostoliittolaisissa elokuvissa *Afonja*, *Syysmaraton*, *Pyydän puheenvuoroa* ja *Teema*. Perehdyn näissä elokuvissa a) kotien sijaintipaikkaan, b) rakennukseen, jossa koti sijaitsee, c) asuntoon, d) huonekaluihin ja sisustukseen ja e) esineisiin ja asioihin. Huonekaluista ja esineistä tarkastelen tarkemmin niitä, joilla on elokuvassa eräänlainen puheenvuoro, eli joilla on elokuvassa keskeinen osa ja/tai ne on kuvattu siten, että ne ikään kuin näytetään katsojalle tai muuten kiinnostavat katsojan huomion. Painopisteenäni kotien tarkastelussa on siis materiaallinen maailma, sen estetiikka ja kulutustavarat sekä arkielämän ja modernisaation kuvaus. Lisäksi olen valinnut kustakin elokuvasta yhden tai useamman asumiseen liittyvän teeman, jonka valossa tarkastelen elokuvan koteja ja asumista. *Afonjassa* tarkastelen asumisen sosiaalisen ulottuvuuden kuvausta ja päähenkilö Afonjan rempallaan olevaa asuntoa, *Syysmaratonissa* sivistyneistön kulttuurikotia kulttuurikaupunki Leningradissa. *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa tarkastelen naisnäkökulmaa asumiseen sekä ”nainen ja koti -yhdistelmää” Neuvostoliitossa. *Teemassa* huomion kohteena on asuminen vanhassa puutalossa maailmanperintökohdekaupunki Suzdalissa.

Katson elokuvien olevan taideteoksia sekä teknisten ja tuotannollistaloudellisten edellytysten tuloksia, mutta myös eräänlaisia dokumentteja. Elokuvat avaavat näkökulmia koteihin ja asumiseen ja kertovat näin muun muassa arkkitehtuurista ja kaupunkisuunnittelusta sekä arkielämästä, kulutuksesta ja modernisaatiosta. Koteja luodaan ja käytetään elokuvissa, niitä ikään kuin versioidaan ja ne saavat elokuvaan yhdistettäessä lisää ulottuvuuksia. Asumisen ja kotien esittämisen kautta voidaan muun muassa ilmaista abstrakteja asioita ja tunteita sekä luoda asukkaille edellytyksiä ja/tai esteitä.

Elokuvien kodit ovat representaatioita. Ne saavat merkityksensä suhteessa aikansa oikeisiin koteihin. Tarkasteltaessa koteja ja asumista valitsemisani elokuvissa, hahmoteltaessa niiden mahdollisia merkityksiä ja funktioita sekä pohdittaessa mitä kotien ja asumisen välityksellä on ehkä haluttu ilmaista, päästään havainnoimaan sitä, mitä ne kertovat tekoajastaan ja -paikastaan. Näytetäänkö elokuvissa mukavia koteja ja materiaalista hyvinvointia tai kertovatko ne esimerkiksi asuntopulasta? Esimerkiksi suojasään ja pysähtyneisyyden ajan elokuvia tutkinut Alexandr Prokhorov arvioi suojasään ajan elokuvien olleen antimonumentalistisia ja tällä tavoin antistalinistisia.<sup>11</sup> Elokuvien tuotanto oli Neuvostoliitossa valtion valvonnan alaista, joten elokuvat asumisen ja kotien kuvauksineen ovat käyneet läpi myös sensuurin vaatimukset. Oletan, että elokuvat, tahallisesti tai tahattomasti, ilmentävät teko aikaansa ja -paikkaansa, niihin tallentuu tekoajastaan ja -paikastaan jotakin, ja että mise-en-scènestä muodostuu jonkinlaisia ”virkkeitä” tai merkitseviä kokonaisuuksia, jotka puhuttelevat katsojaa.

Kaikki elokuvat tiloineen ja tapahtumapaikkoineen, kuten kuvauksillaan kodeista, osallistuvat modernisaation diskurssiin, niin 1970-luvulla kuin muina aikoinakin, ja luovat kuvaa esimerkiksi materiaalisesta hyvinvoinnista. Hruštšovin ajan askeettinen modernismi vaihtui runsaampaan ja yksilöllisempään sisustukseen.<sup>12</sup> Brežnevin ajan elokuvissa näytettiin ylenpalttista ja visuaalisesti houkuttelevaa kulutusta, muun muassa ”hyvin kalustettuja koteja moderneine kodinkoneineen ja antiikkiesineineen, muodikkaine vaatteineen ja autoineen”.<sup>13</sup> ”Oikea tasapaino” kuluttamisen kuvaamisessa oli vaikeaa saavuttaa.<sup>14</sup> Konsumerismi oli elokuvissa paheksuttavaa, ”[m]utta ei myöskään tarvinnut olla köyhä” ja ”nykyajan

---

<sup>11</sup> Prokhorov 2001, 7–8.

<sup>12</sup> Esimerkiksi Chernyshova 2013, 164–174.

<sup>13</sup> Chernyshova 2013, 77. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] well-furnished homes with modern household appliances, antiques, fashionable clothes and cars.

<sup>14</sup> Chernyshova 2013, 75.



mukavuuksista sai nauttia”, kulutusta Neuvostoliitossa Brežnevin ajalla tutkinut Natalya Chernyshova kuvaa.<sup>15</sup>

Tavoitteenani on siis tutkia, millaisia koteja ja asumista tutkimusmateriaalielokuvissa on, miten ne representoivat aikakautensa koteja, kuinka fiktio suhteutuu todellisuuteen tai ottaako se jopa kantaa?

## 1.2 Tutkimani elokuvat

Tutkin Georgi Danelijan ohjaamia elokuvia *Afonja* (1975) ja *Syysmaraton* (1979) sekä Gleb Panfilovin ohjaamia elokuvia *Pyydän puheenvuoroa* (1975) ja *Teema* (1979). *Afonja*, *Syysmaraton* ja *Teema* ovat Mosfilmin You Tube -sivujen versiot elokuvista. *Pyydän puheenvuoroa* KAVI:n 35 mm versio ruotsinkielisin tekstein. Tässä luvussa kuvailen tutkimusmateriaalielokuvieni valintaperusteita ja kontekstia, Neuvostoliiton elokuvamaailmaa 1970-luvulla sekä Danelijan ja Panfilovin asemaa siinä.

Valitsin nämä elokuvat, sillä niiden tarinat sijoittuvat elokuvien tekoaikaan ja niissä on runsaasti tutkimusaiheeni kotien ja asumisen kuvausta ja niissä näytetään monenlaisia koteja. *Pyydän puheenvuoroa* on Lenfilm-studion elokuva, muut kolme tutkimusmateriaalielokuvaani Mosfilmin. *Afonja* ja *Syysmaraton* olivat suosittuja elokuvia. *Afonjaa*, joka on Danelijan suosituin elokuva,<sup>16</sup> kävi katsomassa Kino Poisk -tietokannan mukaan 62,2 miljoonaa katsojaa.<sup>17</sup> Myös *Syysmaraton* keräsi melko paljon katsojia, Kino Poisk -tietokannan mukaan 22,3 miljoonaa.<sup>18</sup> *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvan ja *Teeman* katsojaluvut ovat pienemmät. *Pyydän puheenvuoroa* sai Kino Poiskin mukaan 9 miljoonaa<sup>19</sup> katsojaa ja *Teema* vähemmän, Kino Poisk -tietokannan mukaan 3,9 miljoonaa<sup>20</sup>. *Teema* hyllytettiin<sup>21</sup>, mikä varmasti vaikutti sen katsojamäärään.

---

<sup>15</sup> Chernyshova 2013, 76. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. But it is also clear that virtue does not need to be poor. It is not wrong to enjoy modern comforts [...].

<sup>16</sup> Michaels 2009, 345.

<sup>17</sup> *Afonja*, Kino Poisk -tietokanta.

<sup>18</sup> *Syysmaraton*, Kino Poisk -tietokanta.

<sup>19</sup> *Pyydän puheenvuoroa*, Kino Poisk -tietokanta.

<sup>20</sup> *Teema*, Kino Poisk -tietokanta.

<sup>21</sup> Neuvostoliitossa elokuvat saattoivat saada raijoitetun levityksen tai joutua hyllytetyksi eli esityskieltoon. Syitä hyllyttämiselle saattoivat olla muun muassa liiallinen kokeellisuus, pessimismi, seksi tai väkivalta.

Tutkimuksen kohteeksi valitsemani elokuvat ovat valmistuneet 1970-luvulla. *Teema* sai hyllyttämisensä takia ensi-iltansa Neuvostoliitossa vasta 1986. Valitsin elokuvia 1970-luvulta, Leonid Brežnevin ajan lopulta, sillä aikakausi on mielestäni kiinnostava. Suojasään ajan tulevaisuusoptimismi vaihtui synkempiin sävyihin, kapinointia ei suvaittu lainkaan ja käsikirjoitukset oli entistä vaikeampaa saada tuotantoon.<sup>22</sup> Brežnevin ajan elokuvia tutkinut Andrey Shcherbenok arvioi, että elokuvien kuvaamassa ”neuvostotodellisuudessa” oli nähtävissä kriisi. ”[E]lokuissa Neuvostoliitto ei näyttäytynyt” kestäväenä ja ikuisena, vaan rappeutuvana ja kriisissä olevana sivilisaationa, vaikka ”sosiopoliittinen maailma arvioitiin samaan aikaan vakaaksi ja ikuiseksi”, Shcherbenok kirjoittaa viitaten Alexei Yurchakiin.<sup>23</sup> Elokuvahistorioitsija ja -kriitikko Neya Zorkaya kirjoittaa, että 1970-luvulla ”taiteesta tuli hyvin henkilökohtaista”. Elokuvat olivat taiteellista itseilmaisua ja tunnustuksenomaisia, hän toteaa. Tästä esimerkkinä Zorkaya mainitsee muun muassa *Syysmaratonin*. Lisäksi käsiteltiin ”moraalisia ja eettisiä ongelmia”. Kuvattiin tavallisia ihmisiä arjessa tai ”erikoisissa tilanteissa, joissa elokuvantekijä paljastaa moraalisen näkökantansa” ja sisäisen maailmansa. Tässä yhteydessä Zorkaya mainitsee *Afonjan*.<sup>24</sup> Myös *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvan päähenkilö Jelisaveta Uvarova ja *Teeman* päähenkilö Kim Jesenin sopivat tähän kategoriaan.

Brežnevin ajalla ”auteur-elokuva” ja ”massaelokuva” erosivat toisistaan jyrkästi. Auteursit, ”dissidentit äänet”, omaksuivat kokeellisempia kerrontatapoja ja uskaliaampia aiheita. Massaelokuvissa kerronta oli konventionalisempaa, ”mutta myös niissä käsiteltiin toisinaan hankalia aiheita”.<sup>25</sup> Tutkimusmateriaalielokuvieni ohjaajista Danelija tunnetaan populaarimpana komedioiden tekijänä, Panfilov auteurimpana elokuvantekijänä.

Elokuvien tekeminen oli Neuvostoliitossa valtion kontrolloimaa ja elokuvia jouduttiin tekemään sensuurin ohjeiden mukaan. Sensuuri vaikutti elokuvien tekemiseen voimakkaasti myös 1970-luvulla. Elokuvasensuurijärjestelmä pohjautui sosialistiseen realismiin. Sensuuri oli vaihtelevaa, sillä se perustui ”1) enemmän ideologiaan kuin lakiin, 2) enemmän sovittuihin käytäntöihin kuin kirjallisiin määräyksiin ja 3) enemmän yksityistapauksiin ja

---

<sup>22</sup> Esim. Beumers 2009, 146 ja 149.

<sup>23</sup> Shcherbenok 2016, 77. Viitaten Yurchak 2005. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] socio-political world as static, stable and potentially everlasting [...]. [...] the USSR in these films does not appear [...].

<sup>24</sup> Zorkaya 1991, 268–269. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] art become very personal. [...] problems of morality and ethics. [...] in extraordinary situations which, however, enabled the authors to reveal his or her moral potential [...].

<sup>25</sup> Beumers 2009, 146–149. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] although often tackling controversial issues as well; Golovskoy 1986, 143.

henkilösuhteisiin, joten poikkeukset säännöistä olivat myös mahdollisia”.<sup>26</sup> Valtiollinen elokuvapolitiikka muotoutui vasta 1960- ja 1970-luvuilla. ”Sensuurijärjestelmä, joka oli tavallaan myös brezhneviläinen vastaus hrushtshevilaiselle suojasää-liberalismille, muotoutui kolmivaiheiseksi [...]”, tutkija Pentti Stranius kuvaa. Ensimmäinen vaihe oli ideologinen vaikuttaminen ja elokuvantekijän itsesensuuri, elokuvan teko erilaisten, vaihtelevien asetusten ja julkilausumien mukaan, innovatiivisia kuvaustapoja ja arveluttavia aiheita välttämällä tai kiertoilmaisuja käyttäen. Tämän jälkeen elokuvastudion henkilökunta tutki käsikirjoituksen ja mahdollisesti teki siihen muutoksia. Seuraavaksi Goskino<sup>27</sup>, elokuvan studion hyväksyttyä sen tuotantoon, tarkasti ”käsikirjoituksen tai puolivalmiin elokuvan”. Elokuva saatettiin määrätä esityskieltoon [eli hyllyttää] tai saada vai suppean levityksen. Suppean levityksen saaneita elokuvia alistettiin haukkumakampanjoille esimerkiksi *Iskusstvo kino* -elokuvalahden sivuilla. Arveluttaviin aiheisiin kuuluivat muun muassa ”kansalaissodan tai Suuren Isänmaallisen sodan uustulkinnat [,] [...] armeijan tai miliisin työn varovainen kritiikki (vrt. Gleb Panfilovin *Teema* [...]) [,] realistinen maaseutukuvaus [,] [...] juopottelu, keinottelu, ’ajanhukkamoraali’, alastomuus [,] [...] tyylikokeilut, arkipuhe, metaforat, ’subjektiiviset’ omaelämäkerrat [...]”.<sup>28</sup> Kuitenkin monet elokuvantekijät ”onnistuivat tekemään elokuvia, joissa oli mukana kritiikkiä kasvavaa kulutusmyönteisyyttä kohtaan”, Chernyshova kirjoittaa. ”Jotkut elokuvaohjaajat olivat taitavia manipuloimaan sen [sensuurin] heikkouksia.”<sup>29</sup>

Elokuvatutkija Birgit Beumers määrittelee Gleb Panfilovin (s. 1934) provinssien elämän kuvaajaksi.<sup>30</sup> Elokuvatutkija Anna Lawton liittää Panfilovin ”Leningradin koulukuntaan”, joka ”käsitteli hillitysti ihmiselon ’ikuisia kysymyksiä’ [...] tutkien arkielämän monimerkityksisyyttä ja kompleksisuutta.”<sup>31</sup> Panfilov tutkii elokuvissaan yksilön valtaa ja vastuuta, eikä päästä katsojaa helpolla, vaan haastaa tätä elokuvillaan, Beumers arvioi.<sup>32</sup> Panfilovin internetsivuilla kerrotaan hänen työnsä voitavan jakaa kahteen osaan, 1980-luvulle asti elokuvaan, joissa on kompleksinen, epätavallinen ja luova päähenkilö, sekä

<sup>26</sup> Stranius 2000, 41.

<sup>27</sup> Goskino on valtiollinen elokuvakomitea. Se on perustettu 1922 ja paitsi että sen tuli hyväksyä elokuvan käsikirjoitus ja budjetti, se mm. valvoi elokuvien vientiä, elokuva-alan koulutusta, elokuvafestivaaleja ja -lehtiä. Beumers 2009, 149 ja Stranius 2000, 41.

<sup>28</sup> Stranius 2000, 43–46, kiertoilmaisusta: 54.

<sup>29</sup> Chernyshova 2013, 68. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] managed to produce films that contained criticism of growing consumerism. [...] some directors were quite successful at manipulating its weaknesses.

<sup>30</sup> Beumers 2009, 162.

<sup>31</sup> Lawton 1992, 21. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] stylistic restraint in treating the “eternal questions” of the human predicament [...] probe deeply into the complexity and ambiguity of everyday life.

<sup>32</sup> Beumersin haastattelu 9.11.2018.

kirjallisuusfilmatisointeihin tästä eteenpäin.<sup>33</sup> ”*Teemaa* tehdessäni havaitsin ajankohtaisen materiaalin käyttämisen rajoitukset. Klassikot olivat pelastus”, Panfilov sanoi 1991.<sup>34</sup> *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvan päähenkilö on kaupunginjohtaja, jolla on runsaasti kunnianhimoa ja ideoita, mutta niiden toteuttaminen osoittautuu vaikeaksi. *Teemassa* päähenkilö on inspiraatiota etsivä, elämäänsä ja uraansa pettynyt näytelmäkirjailija. Lähes kaikissa Panfilovin fiktioelokuviissa, kuten myös elokuviissa *Pyydän puheenvuoroa* ja *Teema*, näyttelee hänen vaimonsa Inna Tšurikova.

Panfilovilla oli ollut urallaan hankaluuksia jo ennen *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvaa. Hän oli muun muassa joutunut luopumaan suunnitelmistaan tehdä Jean D’Arc -aiheinen elokuva. *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvaa pidettiin vallankumouksellisten perinteiden pilkkaamisena sekä puolueen ja valtion moraalista auktoriteettia heikentävänä.<sup>35</sup> Aloite *Teeman* tekemiseen tuli valtiolta. ”[...] Goskino päätti tehdä elokuvan [...] emigraatiota suunnittelevista toisinajatteliijoista” tavoitteenaan ”osoittaa heidän sisäinen tragediansa ja tämän polun päämäärättömyys”. ”[...] [E]lokuvaa tarjottiin ohjattavaksi eri ohjaajille [...]” Panfilov ryhtyi työhön ”ehtonaan, että saisi käsikirjoittajaksi [...] Aleksandr Tšervinskiin”. Valmistuttuaan elokuva ”osoittautui kuitenkin erilaiseksi, kuin mitä Goskino oli tarkoittanut”.<sup>36</sup> Haastattelussa vuodelta 1988 Panfilov toteaa *Teeman* hyllyttämisen johtuneen siitä, että hänen käskettiin tehdä elokuvaan muutoksia, mutta hän ei suostunut. ”[E]n halunnut muuttaa mitään, sillä silloin elokuvasta olisi tullut aivan toisenlainen”, Panfilov sanoo. Kaksi arveluttavaa kohtausta olivat Panfilovin mukaan pääsyy elokuvan hyllyttämiselle. Toisessa näistä kohtauksista Sashan kirjailijapoikaystävä, joka siis on elokuvan ”emigraatiota suunnitteleva dissidentti”, kertoo päättäneensä muuttaa maasta, toisessa ”Jesenin epäilee, että hänen elämänsä on mennyt hukkaan, ettei hän ole elänyt oikealla tavalla, että hän on valehdellut itselleen”.<sup>37</sup>

*Teema* hyllytettiin, koska se ei vastannut sitä, mitä elokuvalta odotettiin, Beumers arvioi. Myös Inna Tšurikovan, Panfilovin vaimon, Sasha-hahmo oli eräs *Teeman* epäilyttävinä

<sup>33</sup> Panfilov --, Panfilovin internetsivut.

<sup>34</sup> Panfilov 1991, Panfilovin internetsivut.

<sup>35</sup> Golovskoy 2004, *Vestnik*- verkkolehti.

<sup>36</sup> Saprykin, 2018, *Seance*-elokuvaalehden verkkosivut. Käännös venäjältä kirjoittajan, alkup. [...] Госкино решило снять фильм, [...] диссидентов, отправляющихся в эмиграцию. [...] внутреннюю трагедию и бесперспективность этого пути. [...] взяться предлагали нескольким режиссерам [...]. [...] на том условии, что сценарий будет писать [...] Александр Червинский. [...] получилось совершенно не то, что имело в виду Госкино.

<sup>37</sup> Béar 1988, *Bomb*-verkkolehti. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] I wouldn’t change anything, it would have been a different film if I had. [...] Yesenin, believes that his life has been in vain, that he hasn’t lived in the right way, that he has lied to himself.

pidetyistä seikoista. Tšurikova yhdistettiin epäkonventionaalisiin hahmoihin ja ajalle epätyypillisiin hahmoihin.<sup>38</sup> ”Aika ei selvästikään ollut kypsä tarinalle emigraatiosta”, Lawton toteaa.<sup>39</sup> Myös elokuvan miliisihahmo herätti epäluuloja. Sisäministeriö ei pitänyt *Teeman* kohtauksesta, jossa miliisi taivutellaan päästämään liikennesääntöjen vastaisesti ajanut Jesenin rangaistuksetta menemään. Sen katsottiin halventavan miliisin työntekijöitä ja olevan sopimatonta ”elokuvan muuhun rakenteeseen”.<sup>40</sup>

Georgi Danelija (1930–2019) tunnetaan tasaisen suosittujen komedioiden ohjaajana. Danelijan elokuvissa ”keskiössä ovat romantiikka, perhesuhteet, konsumerismi ja arkielämä”, Elena Prokhorova kuvaa.<sup>41</sup> Danelijan elokuvat ovat monitulkintaisia, poliittisuus ja yhteiskunnallisuus on ikään kuin piilotettu niihin. Danelijan keinona sensuurista selviytymiseen oli, että hän väitti tekevänsä elokuvia yksilöistä eikä yhteiskunnasta, ja että elokuvat olivat hänen mielikuvituksensa tuotetta, eivät tosikertomuksia, Michaels arvioi viitaten Danelijaan. Julkisissa kannanotoissaan hän pyrki vahvistamaan elokuviensa suotuisia tulkintoja. Danelija kertoo saaneensa uransa aikana noin 600 muutosehdotusta elokuviinsa, mutta toteuttaneensa niistä vain ”ne, jotka eivät suuresti muuttaneet elokuvan emotionaalista ulottuvuutta”, Michaels kuvaa viitaten Aronsoniin.<sup>42</sup> Michaels katsoo yhtenä syynä siihen, että Danelijan sai tehdä haluamansa laisia elokuvia, olevan, että hän suostui tekemään kompromisseja virkavallan kanssa, ”kunhan ne eivät heikentäneet elokuvan keskeistä sanomaa”.<sup>43</sup> ”Kriitikkojen keskustellessa synkemmistä sävyistä Danelijan elokuvissa 1970-luvulla, yleisö arvosti hänen elokuviaan. [...] [E]i ole sattumaa, että *Afonja*, [...] hänen aikakauden avoimimmin poliittinen elokuvansa, [...] oli Danelijan suurin lipunmyyntimenestys [...]”, Michaels toteaa viitaten Zorkaiaan ja Stishovaan. ”Vain muutamat 1970-luvun elokuvat, varsinkaan komediat, herättivät näin paljon keskustelua.”<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Beumersin haastattelu 9.11.2018.

<sup>39</sup> Lawton 1992, 22.

<sup>40</sup> Fomin 1991, 46.

<sup>41</sup> Prokhorova 2013, 108–109. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Romance and family relations, consumerism and everyday life (byt) are the center [...].

<sup>42</sup> Michaels 2009, 349–350. Viitaten Daneliia 1976 ja Aronson 2001. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] those that did not seriously influence the emotional dimension of the film.

<sup>43</sup> Michaels 2009, 356. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. As long as those edits did not undermine the film’s central message [...].

<sup>44</sup> Michaels 2009, 352. Viitaten Zorkaia ja Stishova 1998. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. While critics debated the darker turn that Daneliia’s work took in the 1970s, audiences overwhelmingly responded to his films with appreciation. [...] it’s no coincidence that *Afonia*, [...] his most overtly political film of the decade, [...] was Daneliia’s biggest box office hit. [...] Few films and certainly no other comedies during the 1970s stirred up as much debate.

Michaels katsoo italialaisen neorealismien vaikuttaneen Danelijaan ja muihin neuvostoliittolaisiin elokuvantekijöihin 1970-luvulla. Kuvattiin ”julkisen diskurssin ja yksityisen todellisuuden sekä sosiaalisten ja teknologisten saavutusten ja yksityisen materiaalistien olosuhteiden välisiä suuria eroja”. Myös Danelija itse on kertonut italialaisen neorealismien elokuvan vaikuttaneen häneen, Michaels kirjoittaa viitaten Mihail Trofimenkovin artikkeliin *Iskusstvo kino* -lehdessä. Alkuperäisessä kontekstissaan neorealismi edusti kapinallisuutta ”eroamalla valtion sensuroimasta valtavirtaelokuvasta”, mutta Neuvostoliitossa sen realistinen tyyli teki sosiaalisesta kritiikistä hyväksyttävämpää. Lisäksi Danelija pehmensi elokuviaan huumorilla.<sup>45</sup> Michaels kuvaa Danelijan ja muiden Brežnevin ajan elokuvaohjaajien sosialistista realismia ja arjen kuvausta yhdistävää tyyliä termillä ”kehittynyt sosialistinen neorealismi”.<sup>46</sup> Michaels nimeää toiseksi Danelijan elokuvaan sopivaksi tyyliksi maagisen realismin, ”jota käytettiin tuolloin paljon georgialaisissa elokuvissa” [Danelija on kotoisin Georgiasta].<sup>47</sup> Maagista realismia on tosin nähty olleen myös muun muassa *Kohtalon ivaa* -elokuvassa.<sup>48</sup>

### 1.3 Aikaisempi tutkimus

Sekä tilaa että elokuvaa on neuvostokontekstissa tutkittu paljon ja monesta näkökulmasta. Oman tutkimukseni aihepiiriä lähellä ovat Emma Widdisin, Lida Oukaderovan, Svetlana Boymin, ja Natalya Chernyshovan tutkimukset. Widdis on tutkinut 1920- ja 1930-luvun neuvostoelokuvien maantieteellistä tilaa, lavastuksia ja aistimuksellisuutta, Oukaderova suojaan elokuvien tilan ja materiaalisuuden kuvauksia. Boym on tutkinut yhteisiä tiloja (common places) ja asumista yhteisasunnoissa sekä arjen estetiikkaa Neuvostoliitossa. Chernyshova on tutkinut kuluttamista Brežnevin aikana ja tässä yhteydessä myös koteja ja elokuvien näyttämää kulutusta. Esittelen tässä luvussa Widdisin, Oukaderovan ja Boymin tutkimuksia. Chernyshovan tutkimuksiin viittaan luvussa kaksi.

---

<sup>45</sup> Michaels 2009, 347. Viitaten Trofimenkov 1999. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] between public discourse and private reality, and between social and technological accomplishments and private, material comfort laid a vast gulf. [...] within the confines of mainstream, state-censored cinema.

<sup>46</sup> Michaels 2009, 356.

<sup>47</sup> Michaels 2009, 351. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] that was of increasing prominence in Georgian cinema at the time.

<sup>48</sup> Michaels 2009, 362 (viite 46).

Emma Widdis käsittelee teoksessaan *Visions of a new land: Soviet film from the Revolution to the Second World War* (2003) sitä, kuinka niissä ”kuvitteelliset kartat, joita esitellään elokuvien, arkkitehtuurin ja journalismin välityksellä, välittävät fyysisen maailman (tilan) ja artikuloivat tämän uutena tilakokemuksena”. Widdis kuvaa jäljittävänsä ”todellisuuden ja representaatioiden risteymiä, estetiikkaa ja ideologiaa uuden neuvostokartan luomisessa” sekä katsoo, että ”[e]lokuvalla oli ainutlaatuinen rooli neuvostoidentiteetin luomisessa: se sekä esitti uuden kansallisen kartan sekä [...] nähtiin välineenä luoda uusi suhde neuvostomiehen ja -naisen sekä fyysisen maailman välille”. Paikat tarjosivat raaka-ainetta elokuville ja uuden maailman muotoiluun. Widdisin mukaan ”kulttuurisen kuvaston luova vaikutusvalta ja utopiavisioiden kattavuus olivat todellinen luova voima uutta yhteiskuntaa rakennettaessa. Bolsevikkiyhteiskunta representoi itseään jatkuvasti [...]” Widdis tutkii Neuvostoliiton kuvitteellista maantiedettä kulttuurisissa teksteissä risteävien ja yhteen törmäävien ”oppositioiden, tutkimusmatkailun ja valloittamisen suhteen”.<sup>49</sup>

Artikkelissaan *Faktura: depth and surface in early Soviet set design* (2009) Widdis kuvaa ”elokuvien lavastuksesta 1920-luvulla Neuvostoliitossa käytyjä keskusteluja” ja toteaa, että keskustelu lavastuksesta kytkeytyi kysymyksiin neuvostoelokuvan estetiikasta ja elokuvallisen esittämisen luonteesta sekä oli ”osa laajempia kysymyksiä ’esineiden’ statuksesta Neuvostoliitossa”. ”Neuvostokontekstissa kysymys siitä, kuinka elokuvan tulisi kuvata esinemaailmaa – ja erityisesti kotien esinemaailmaa – oli sidoksissa ideologisiin käsityksiin”, Widdis kuvaa.<sup>50</sup> ”[...] [U]skomus, että vuorovaikutus esineen ja ihmisen välillä, oli merkittävänä uuden maailmanjärjestyksen rakentajana, oli keskeinen [...] 1920-luvulla”, Widdis summaa.<sup>51</sup> Toisessa kirjassaan *Socialist Senses: Film, Feeling and the Soviet Subject, 1917–1940* (2017) Widdis tutkii aisteja, erityisesti kosketusta, haptisuutta ja taktiilisuuutta neuvostoelokuvissa. ”Elokuva oli kykenevä sensoristen ja emotionaalisten affektioiden

---

<sup>49</sup> Widdis 2003, 12–13. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] “imaginary maps,” presented through film, architecture, and journalism, mediated the physical world (space) and articulated this new experience of space. [...] in terms of the [...] opposition between exploration and conquest. [...] the creative power of cultural imagery and the extent to which visions of utopia were a real, creative force in the construction of the new society. Bolshevik society was continually representing itself [...]. [...] the intersection of reality and representation, aesthetics and ideology, in the creation of the new Soviet map. [...] Film played a unique role in the creation of Soviet identity: it both represented the new national map and [...] was seen as a means of creating a new relationship between Soviet man and woman and the physical world.

<sup>50</sup> Widdis 2009, 6. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] debates around set design in Soviet cinema of the 1920s. [...] part of a larger set of questions regarding the status of ‘things’ in Soviet Russia. [...] In the Soviet context, the question of how film should picture the object world - and in particular, the object world of domestic interiors - was tied to ideological preoccupations.

<sup>51</sup> Widdis 2009, 13–14. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the belief that the interaction between human subject and material object was a crucial building block for a new world order, was central [...] during the 1920s.

herättämiseen, niinpä se saattoi toimia koelaboratoriona uusien subjektiivisuuden mallien testaamiseen.”<sup>52</sup> Marxilais-materialistisen maailmankäsityksen mukaan ihmiset rakentuvat ”ulkoa sisäänpäin”, kosketuksessa maailmaan. Elokuvan olisi ”paljastettava nuo materiaaliset ehdot, jotka muotoilivat ja määrittivät ihmiselämää” sekä ”muotoiltava uusi suhde materiaalisten reunaehto- jen kanssa osoittaessaan ne elokuvakatsojalle”.<sup>53</sup>

Lida Oukaderova tutkii teoksessaan *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement* (2017) tilan kuvaamista suojasään ajan elokuvissa ja analysoi tästä näkökulmasta Mihail Kalatozovin, Georgi Danelijan, Larisa Šepitkon ja Kira Muratovan elokuvia. Oukaderova katsoo, että hänen analysoimiaan elokuvia ”motivoi halu tutkia ja luoda uudelleen tilallinen kokemus ja sen kautta herättää kysymyksiä ideologiasta, sosiaalisesta edistyksestä ja subjektiivisuudesta, jotka olivat erityisen painokkaita Stalinin jälkeisen ajan neuvostokulttuurissa”.<sup>54</sup> ”[...] Neuvostoelokuvat [...] paitsi heijastivat laajaa kirjoa tilallisia ilmiöitä suojasään kaudella neuvostokulttuurissa, myös pyrkivät edistämään niiden uudelleenjärjestämistä. [...] Nimenomaan elokuvien tilallisuus [...] oli suuressa osassa uudelleen arvioitaessa ja uudelleen keksittäessä sosiaalista tilaa”.<sup>55</sup>

Oukaderova arvioi suojasään ajan tilaan liittyviä teemoja olleen liikkumisvapauden kasvu, internationalismi ja ”desentralisaatio” sekä, viitaten Widdisin jakoon tilaan suhtautumiseen tutkimusmatkailijamaisesti ja valloittajamaisesti, tutkimusmatkailijamainen suhtautuminen ympäristöön. Mutta, Oukaderova kirjoittaa, myös luonnonvalloitusmoodi jatkui, josta esimerkkeinä hän mainitsee muun muassa ”Siperian ja Kazakstanin koskemattomien alueiden raivaamisen viljelymaiksi pyrkimyksenä tehostaa maataloutta” sekä Unkarin kansannousun kukistamisen 1956.<sup>56</sup> Suo- jasään elokuvissa kuvattiin paitsi valtakunnan etäisempiin kolkkiin

---

<sup>52</sup> Widdis 2017, 1–2. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] With capacity for sensory and emotional affect, cinema was a laboratory through which new models of subjectivity could be tested.

<sup>53</sup> Widdis 2017, 10. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] to *reveal* those material conditions that shape and determine human life [...]. [...] to *shape* a new relationship with those material conditions – through its address to the spectator.

<sup>54</sup> Oukaderova 2017, 2. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] were motivated by an urge to interrogate and reanimate spatial experience, and through this project to raise questions of ideology, social progress, and subjectivity that were particularly pressing for post-Stalinist Soviet culture.

<sup>55</sup> Oukaderova 2017, 4. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] Soviet films [...] not only mirrored the broad spectrum of spatial phenomena occurring in Thaw-era Soviet culture but aimed in fact to prompt their reorganization. [...] The distinct spatiality of cinema [...] was to be a primary engine for rethinking and reinventing social space itself.

<sup>56</sup> Oukaderova 2017, 9–10. Viitaten Widdis 2003. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the untouched lands of Siberia and Kazakhstan in order to energize agricultural production [...].



tutustumista, myös ”uusia kaupunkeja ja uutta arkkitehtuuria”. Kaupungit olivat muutoksessa ”paitsi rakentamalla, myös juhlallisten tapahtumien ja ihmisten arkipäivän myötä”.<sup>57</sup>

Oukaderova arvioi käsittelemiensä elokuvien ”luovan häiriöitä jäsentyneeseen ja vakaaseen tilaulottuvuuteen” ja luovan ”tilallisia kokemuksia, jotka vastustavat mukautumista tavanomaisiin narratiiveihin ja ideologisiin rakenteisiin”. ”Ne kehottavat meidät kohtaamaan ja osallistumaan toisenlaiseen neuvostokartografiaan, joka purkaa omaa valloitusten historiaansa, auktoriteettia ja dominointia”.<sup>58</sup> Oukaderova korostaa suojasään neuvostoelokuvissa yksilön toimijuutta ja liikkumista tilassa. Keskiöön tulivat ”huokoiset yksilöt”, ja elokuvien tilasta heidän henkilökohtaisten tavoitteidensa ja ponnistustensa paikka.<sup>59</sup> Oukaderova tutkii muun muassa Danelijan elokuvaa *Romanssi Moskovassa* (1964), jossa Danelija Oukaderovan mukaan tutkii yhtenäisen dramaattisen tapahtuman sijaan ”hetkellisiä ja hajanaisia kokemuksia pääkaupungissa”. Hän kiinnittää huomionsa erityisesti elokuvassa nähtävään päämäärättömään kuljeskeluun kaupungissa ja katsoo sen ”toimineen Danelijalle keinona kuvitella urbaanin neuvostotodellisuuden elpyminen”. Hän näkee elokuvassa olevan visuaalisia yhtymäkohtia muun muassa Jacques Tatin elokuvaan *Playtime* (1967).<sup>60</sup>

Widdisin ja Oukaderovan tutkimuksista ilmenee elokuvien voima luoda tilaa ja mielikuvia. Molemmat ovat tutkineet tilaa ja materiaalisuutta elokuvissa aikana ennen oman tutkimukseni elokuvien valmistumisajankohtaa. Käsittelen samantyyppisiä kysymyksiä kuin he, muun muassa sitä, millainen ”kuvitteellinen kartta” kodeista esitetään ja miten fiktioelokuvien kodit ”risteävät todellisuuden kanssa”. Ovatko kotien kuvaukset auktoriteetteja vahvistavia vai purkavia? Millainen elokuvien hahmojen henkilökohtainen tila heidän kodeissaan on? Oukaderovasta ja Widdisin ensimmäisestä teoksesta poiketen käsittelen tutkimuksessani tilan ohella kotien materiaalista kulttuuria, huonekaluja, esineitä ja kuluttamisen kuvausta.

---

<sup>57</sup> Oukaderova 2017, 12. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] new cities and new architecture [...]. [...] not only through construction but also through celebratory events and everyday people.

<sup>58</sup> Oukaderova 2017, 13–14. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the disruptions to such standardised and stable spatiality [...]. [...] these films generate and put on display spatial experiences that resist assimilation into established narrative and ideological structures. They ask us to face, and to participate in, a different kind of Soviet cartography, one that undoes its own history of conquest, authority, and domination and explores instead the discursive and material practices through which space is produced and encountered.

<sup>59</sup> Oukaderova 2017, 13–14.

<sup>60</sup> Oukaderova 2017, 20–21. Elokuvan *Romanssi Moskovassa* alkuperäinen nimi *Я шагаю по Москве* (*Ā šagaû po Moskvě*) on suomeksi suunnilleen kuljeskelen tai käyskentelen Moskovassa. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] transient and scattered experiences in the Soviet capital. [...] it functioned as a means for Danelia to imagine the regeneration of Soviet urban reality.

Teoksessaan *Common Places - Mythologies of Everyday Life in Russia* (1994) Svetlana Boym esittelee Aleksandr Laktionovin maalauksen *Uusi asunto* (1952) (ks. kuva 62) neuvostosivilisaation ikonina verraten sitä Michel Foucault'n tulkintaan Diego Velázquezin *Las Meninasin* (1656) esittämästä kuvasta varhaismodernin ”asioiden järjestyksenä”<sup>61</sup>. Laktionovin teos ”kertoo enemmän neuvostoikonologiasta kuin neuvostokodeista”, Boym huomauttaa. ”Tällä tavoin kulttuuri haluaa nähdä itsensä ja tulla nähdyksi [...]”, hän toteaa.<sup>62</sup> Samoin elokuvat ovat nähdyksi tulemisen paikkoja, ”näyteikkunoita” Neuvostoliittoon ja ”neuvostoarkeen”, vaikka elokuvien kodit ovat representaatioita ja ne on hyvin usein rakennettu studioon.

Boym kirjoittaa muun muassa astiakaapin<sup>63</sup> kulttuurihistoriasta neuvostokontekstissa: ”Astiakaappi [...] on vanhanaikaisen yhteisasuntohuoneen tärkein huonekalu. [...] Se symboloi porvarillista kulutushyödykettä sekä mukavuutta, kotia ja yksityisyyttä”. Vaikka Neuvostoliitossa 1920-luvulla yksityinen pyrittiin häivyttämään, ”vanhat ja vaatimattomammat astiakaapit ovat jäljellä yhteisasunnon huoneissa henkilökohtaisen ylpeyden sijaintipaikkana, omistajansa sisäisen maailman ja individualisoitumisen kaipuun esiin tuojana”.<sup>64</sup> Asunnon koriste-esineiden koosteita Boym kuvaa asetelmina ja *nature morteina*<sup>65</sup>, eräänlaisena asukkaan henkilökohtaisena museona.<sup>66</sup> Boym kirjoittaa yhteisasuntokodin esineistä, mutta samantyyppinen tematiikka koskee myös muiden asuntojen esineitä, vaikkei niiden asukkailla varmaankaan ollut yhtä suuri tarve omaan nurkkaukseen järjestettyihin henkilökohtaisiin muistoesineisiin. Esille saatetaan asettaa vaikkapa taiteilijoiden rintakuvia, posliiniastioita, valokuvia ja lehtileikkeitä sekä kaukokaipua, eksotiikkaa ja eskapismia henkiviä esineitä. Boym katsoo, että esineasetelmat tuovat esiin kaipuun pysyvyyteen ja arjen jatkuvuuteen.<sup>67</sup> ”Henkilökohtaiset muistoesineet on yhdistetty kulttuurisiin myytteihin ja erotettu dominoivasta diskurssista vanerisilla

<sup>61</sup> Asioiden järjestyksellä Foucault ei viittaa ainoastaan maalauksessa nähtävillä oleviin esineisiin ja asioihin, vaan laajemmin ”ympäröivään maailmaan” ja sen käsitettyihin säännönmukaisuuksiin ja ”sosiaaliseen järjestykseen”.

<sup>62</sup> Boym 1994, 7. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. It is the way the culture wishes to see itself and to be seen [...]. [...] It [...] tells us more about Soviet iconography than about Soviet domestic life.

<sup>63</sup> Boym kirjoittaa esineestä nimeltä быфет eli kaappi tai astiakaappi. Kaappi voi olla korkea, kaappimainen tai matala ja sivupöytä- tai lipastotyyppinen.

<sup>64</sup> Boym 1994, 151. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The commode [...] is the most important piece of furniture in the old-fashioned communal apartment room. [...] It symbolizes bourgeois community and the conceptions of comfort, home, and interiority. [...] the old and not so luxurious commode in the room of the communal apartment remains the site of personal pride, a display of one's externalized interior and of the desire for individuation.

<sup>65</sup> Tätä ilmausta esille asetetusta esineistään käyttää eräs Boymin lähde, ”Ljuba-täti”.

<sup>66</sup> Boym 1994, 152–157.

<sup>67</sup> Boym 1994, 152–157.

väliseinillä”, Boym toteaa.<sup>68</sup> Neuvostoliitossa esine oli ”henkilökohtainen muisto ja muisto yksityisyydestä; objekti, joka on syrjäytetty yleiseltä paikaltaan osaksi yksityistä historiaa.”<sup>69</sup> Myös elokuvien esineasetelmat ovat eräänlaisia nature morteja. On kuitenkin huomattava, että elokuvien kodit ovat representaatiota, eli niiden esineasetelmien intentio ei ole sama kuin Boymin kuvaamissa oikean elämän esineiden tapauksissa.

Haastattelemansa ”Ljuba-tädin” esineiden Boym kuvaa edustavan ”lähes kaikkea, mitä pidettiin huonona makuna 1920-luvulta 1970-luvulle [...]”.<sup>70</sup> ”Länsi-Euroopassa kulutushyödykkeiden kritiikki oli marginaalinen ja oppositionaalinen diskurssi, Neuvostoliitossa se on valtavirtaa”, Boym toteaa. ”Henkilökohtaisuutta esittävät esineet yhteisasunnoissa eivät ole vain välttämättömyyksiä, vaan myös statusesineitä ja epäilyttävää kulutusta.” Niihin saattoi liittyä ”esteettisiä tarpeita, kauneuden kaipuuta, joka on tyydytettävä käytettävissä olevilla vähäisillä resursseilla, tai ’esteettinen domestikaatio’, vihamielistä ulkomaailmaa vastaan”.<sup>71</sup> Esine siis liittyy mahdollisten modernisaation, jälleenrakennuksen ja suunnitelmallisen tuotantotalouden tarinasta omistajansa omaan tarinaan ja identiteetin rakentamiseen. Elokuvissa esineillä on usein samantyyppinen kaksoismerkitys, ne edustavat ”yleistä” ja ”yksityistä tarinaa”.

## 1.4 Metodit

Tässä luvussa pohdin ensin fiktiota ja elokuvaa lähteenä sekä sitä, kuinka elokuva mahdollisesti heijastaa yhteiskuntaa. Tämän jälkeen käsittelen metodejani lähilukua ja tulkintaa.

Elokuvahistorioitsija Marc Ferron mukaan ”[j]okaisella elokuvalla on dokumentaarista arvoa [...]”. Elokuvat vaikuttavat ”mielikuvituksen universumiin” [jolla käsitan Ferron tarkoittavan,

---

<sup>68</sup> Boym 1994, 157. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The private memorabilia are steeped in cultural myths; they are separated from the dominant discourses by a mere plywood partition.

<sup>69</sup> Boym 1994, 158–159. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] an object displaced from a common into an individual history.

<sup>70</sup> Boym 1994, 150. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] also illustrates almost literally everything that was considered to be in bad taste from the 1920s to the 1970s [...].

<sup>71</sup> Boym 1994, 158–159. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. While in Western Europe the critique of commodity is a marginal oppositional discourse, in Soviet Russia it is the mainstream. [...] The objects in the personal display cases of the communal apartments are neither bare essentials nor merely objects of status and conspicuous consumption. [...] it is first and foremost an aesthetic need, a desire for beauty met with minimal available means, or the aesthetic “domestication” of the hostile outside world.

että ne vaikuttavat siihen, mitä pidetään mahdollisena ja mitä voidaan kuvitella, ja että elokuvista voi muodostua ”kollektiivisia mielikuvia”] sekä ”asettavat suhteen tekijän, aiheen ja katsojan välille”. Erityisesti fiktioelokuvalla on psykososiohistoriallinen ulottuvuus. Lisäksi elokuvat ovat ”objektien ja eleiden, asenteiden ja sosiaalisen käyttäytymisen museo”, ”elokuva menee sisältönsä pinnan alle”, Ferro toteaa.<sup>72</sup> ”[K]aikkia elokuvia voidaan lukea dokumentteina, on vain löydettävä se todellisuus, jota ne dokumentoivat”, Hannu Salmi summaa viitaten Ferroon.<sup>73</sup>

Esimerkiksi Vera Dunham on tutkinut Stalinin ajan poliittista ilmapiiriä kaunokirjallisuuden antaman kuvan kautta. ”Suotuisa tietolähde sodanjälkeisen sosiaalisen muutoksen joihinkin aspekteihin löytyy Neuvostoliiton suunnattomasta varainnosta populaarikirjallisuutta”, Dunham kirjoittaa viitaten taloushistorioitsija Alexander Gerschenkronin tutkimukseen. Dunhamin syynä kirjallisuuden käyttöön lähteenä on myös se, että ”Kremlin arkistot eivät ole avoinna” (teos on julkaistu 1976). Kaunokirjallisuus heijasti regiimin arvoja ja oli arvostettua, eräänlainen keskusteluareena Stalinin ajalla. Lukijat kommentoivat ahkerasti kirjallisuutta ja lukijakirjeitä julkaistiin lehdissä. Populaarikirjallisuus oli regiimin instrumentti, Dunham arvioi.<sup>74</sup> Gerschenkron ehdottaa kaunokirjallisuutta tutkimusta tukevaksi asiaksi, jossa ”toistuvat samansuuntaiset informaatiofragmentit vahvistavat” hypoteeseja.<sup>75</sup> ”Brežnevin ajalla kirjallisuus oli yhä ideologian levittämisen väline”, tyyllillistä ilmaisua rajoitettiin ja monet teokset heijastivat myöhäissosialismin arvoja, Chernyshova toteaa. Arki oli yhä tärkeä aihe, mutta nyt ”kuvattiin ajankohtaisia sosiaalisia ongelmia ja sävy oli usein pessimistinen”.<sup>76</sup> Kirjallisuuden lisäksi ”myös elokuvissa käsiteltiin materian moraalisuutta” ja pyrittiin määrittelemään sitä, mikä olisi hyväksyttävää kulutusta. Elokuvien ”materiaalisella ympäristöllä oli paitsi tyyllinen, myös eettinen merkitys”. Elokuvien visuaalinen

---

<sup>72</sup> Ferro 1988 [1975], 82–83. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] museum of objects and gestures, of attitudes and social behavior [...]. [...] film is always submerged by its content. [...] Each film has a value as a document [...]. [...] posits a relation between its author, its subject matter, and the viewer.

<sup>73</sup> Salmi 1993, 125. Viitaten Ferro 1975.

<sup>74</sup> Dunham 1976, 24–25. Viitaten Gerschenkron 1966. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The Kremlin archives are not open [...]. [...] A commodious source of knowledge on some aspects of postwar social change lies in the enormous body of Soviet popular fiction. [...] meeting peoples need to understand their society's major workday problems.

<sup>75</sup> Gerschenkron 1962, 317. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] recurring fragments of information, all pointing in the same direction, will tend to strengthen [...].

<sup>76</sup> Chernyshova 2013, 58–59. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Brezhnev-era fiction continued to be perceived as a vehicle for ideology [...]. [...] depicting contemporary social problems, and the tone was often pessimistic.

materiaalisuus vietteli, mutta samalla haluttiin varoittaa ahneudesta.<sup>77</sup> Tutkimuksessani tarkastelen, mitä tutkimusmateriaalielokuvissani kerrotaan asumisesta. Toistuvatko niissä ”samansuuntaiset asiat” ja miten kotien ja asumisen kuvaukset mahdollisesti suhtautuvat ”regiimin arvoihin”?

Kuinka elokuva heijastaa yhteiskuntaa tai regiimin arvoja? Elokuvasosiologi Pierre Sorlinin mukaan ”[t]oiset tutkijat näkevät elokuvan ikkunana todellisuuteen”, elokuvien ympäristöt muistuttavat oikeita paikkoja, tai ne on kuvattu näillä paikoilla, ja elokuvien kuvaamat asiat ovat samoja, kuin tosielämässä. Toisten mukaan elokuvat ovat ”fiktiivisiä vastauksia tietyn tilanteen herättämiin kysymyksiin” ja representaation etäisyys todelliseen maailmaan on paljastava ja tietoa antava.<sup>78</sup> Heijastus yhteiskunnasta tai regiimin arvoista nähdään siis siinä, millaisina kodit elokuvissa näytetään ja kuinka kotien representaatiot suhteutuvat todellisuuteen eli aikakauden oikeisiin koteihin ja asumisen ajankohtaisiin asioihin.

Tutkimuksessani havainnoin ja analysoin elokuvien *Afonja*, *Syysmaraton*, *Pyydän puheenvuoroa* ja *Teema* kuvaamia koteja. Millaisilla alueilla ja rakennuksissa elokuvien kuvaamat kodit sijaitsevat sekä millaisia tiloja, sisustuksia, esineitä ja asioita niissä on. Lisäksi tarkastelen kustakin elokuvasta yhtä tai useampaa asumiseen liittyvää teemaa (joista kuvaus tutkimuskysymyksissä). Havainnollistan kotien sijaintia karttojen avulla, niiden elokuvien osalta, joiden asuinpaikat minulla on selvillä, jolloin muun muassa kotien etäisyydet toisiinsa nähden ja kotien suhde ympäristöönsä selviävät paremmin. Kotien tilaa havainnollistan pohjapiirroksilla. Tutkimusmateriaalielokuvien kotien kuvauksen määrän selvitän laskemalla, kuinka paljon aikaa kussakin elokuvassa vietetään sen kuvaamissa kodeissa.

Elokuva on moniääninen ja kommunikatiivinen taidemuoto, Salmi muistuttaa. Elokuvia tutkittaessa ”keskusteluyhteyksiä” tulee kartoittaa ja selvittää, ”millaisen keskustelun osa ne ovat”. ”[O]n tärkeää jäljittää elokuvan kollektiiviseen kokoonpanoon vaikuttaneiden henkilöiden tai instituutioiden äänet, sillä juuri nämä äänet antavat mahdollisuuden löytää elokuvan sisäisille viesteille ulkoisia vastineita”.<sup>79</sup> Tutkimusmateriaalielokuvani ovat monen keskustelun osia. Hahmotan niiden ”keskusteluyhteyksiä” huomioimalla elokuvanteon

---

<sup>77</sup> Chernyshova 2013, 66–67. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] cinema also turned its attention to the morality of material things [...]. [...] material environment assumed not only stylistic but also ethical significance.

<sup>78</sup> Sorlin 1991, 5. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Some scholars think that movies open a window onto reality. [...] fictional answers to urgent questions raised by a situation.

<sup>79</sup> Salmi 1993, 120–121 ja 124.

olosuhteet tuolloin sekä tutustumalla asuntorakentamisen historiaan ja vaiheeseen Neuvostoliitossa. Tutkimusmateriaalielokuvani ovat myös ”sensuurin keskustelun osia”. Ne ovat kulkeneet sensuurijärjestelmän läpi ja niiden antama kuva asumisesta ja kodeista on tästä näkökulmasta harkittu.

Näin luon kuvan kodeista ja asumisesta elokuvissa *Afonja*, *Syysmaraton*, *Pyydän puheenvuoroa* ja *Teema*.

## 1.5 Käsitteet

### *Pysähtyneisyyden aika*

Suojasään<sup>80</sup> ja perestroikan<sup>81</sup> kausien välille, noin 1965–1985, sijoittuvasta ajanjaksosta käytetään nimitystä pysähtyneisyyden aika (engl. stagnation, ven. vremâ zastoâ, время застоя). Neuvostoliitossa aikakautta kutsuttiin ”kehittyneeksi sosialismiksi”. Aikakauden nähdään usein henkilöityvän Leonid Brežneviin.

Pysähtyneisyyden aikaan liitetään usein ”muutosvastaisuus, korruptio, moraalinen taantuminen ja muita negatiivisia trendejä yhdistettynä elintason kasvuun ja ulkopolitiikan menestykseen ulkomailla”. Nimitys pysähtyneisyyden aika aikakauden nimenä on peräisin Mihail Gorbatšovilta, joka käytti termiä 1986. Tosin sitä oli käytetty jo aikaisemmin erityisesti talouteen liittyen. Lisäksi esimerkiksi ulkomaalaiset toimittajat kirjoittivat muun muassa ”kauppojen kulutustarvikepulasta, turvonneesta byrokratiasta, ongelmista asuntorakentamisessa ja terveydenhuollossa ja laajalle levinneestä epävirallisesta taloudesta<sup>82</sup> [...]”. ”Venäläiset ’ovat menettäneet uskonsa sankareihin, ideologiaan ja tulevaisuuteen’”, toimittaja David Shipler kuvaili 1983. Gorbatšovin tavoitteena oli poliittinen muutos ja ”pysähtyneisyyden ajan leima oli tärkeä työkalu jakolinjojen vetämisessä”, tutkijat Dina Fainberg ja Artemy M. Kalinovsky kirjoittavat. Uudistuksia kuvattiin innostuneesti ja

---

<sup>80</sup> Suojasääksi (engl. the Thaw, ven. ottepel’, оттепель) kutsutaan Neuvostoliiton historian periodisaatiossa aikaa Stalinin kuolemasta 1960-luvun puoliväliin.

<sup>81</sup> Perestroikaksi (suom. uudelleenrakentaminen) kutsutaan Neuvostoliiton historian periodisaatiossa aikaa vuodesta 1986 Neuvostoliiton hajoamiseen.

<sup>82</sup> Epävirallinen talous eli second economy on Neuvostoliiton taloutta tutkineen Gregory Grossmanin kehittämä termi.

”pysähtyneisyyden ajasta tuli jännittävän tulevaisuuden menneisyyden toivottomuudesta erottava termi”.<sup>83</sup>

Pysähtyneisyyden aika ei ole monoliittinen, Fainberg ja Kalinovsky muistuttavat. Kausi oli monimuotoinen ja positiivisiakin kehityssuuntia oli nähtävissä.<sup>84</sup> ”[...] [Y]hä enenevässä määrin ’moderni’, urbanisoitunut, koulutettu ja professionalisoitunut yhteiskunta kehittyi”, Bacon kuvaa viitaten Moshe Lewiniin, David Laneen ja Geoffrey Hoskingiin.<sup>85</sup> Menestys liennytyspolitiikassa avasi yhteyksiä länteen myös kulttuurin saralla.<sup>86</sup>

### Arki

Venäjänkielinen termi *byt* (быт) eli arki tai jokapäiväinen elämä viittaa rutiineihin ja pysähtyneisyyteen ja sen vastakohta on *bytie*, henkinen oleminen.<sup>87</sup> Suomeksi *bytin* merkitystä tavoittavat ilmaukset maallinen ja arkipäiväinen. Arjen ”sankarillinen vastustaminen” on venäläisen identiteetin kulmakivi, Svetlana Boym toteaa. Arkielämään keskittyminen ”on käsitetty epäpatriootiseksi, kumoukselliseksi, epävenäläiseksi tai jopa epäneuvostoliittolaiseksi. [...] [P]elättiin banaaliutta ja ’kulttuurin puutetta’”.<sup>88</sup>

”Alun perin *byt* merkitsi ainoastaan elämäntapaa tai jokapäiväistä, arkista olemista”. Symbolistit ja vallankumoukselliset käyttivät termiä kuvaamaan pysähtyneisyyttä ja rutiinia vailla henkistä, taiteellista tai vallankumouksellista korkeampaa päämäärää. ”*Byt* [...] alettiin nähdä kaaoksen järjestyksenä ja kontingenssina, joka estää kaiken juhlanan ja ’kohottavan’”.<sup>89</sup> ”[V]allankumouksen jälkeen [...] sota ’pikkuporvarillista arkea’ vastaan

<sup>83</sup> Fainberg ja Kalinovsky 2016, vii–xi. Viitaten Shipler 1983. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] resistance to change, corruption, moral decay, and other negative trends were combined with a rise in the standard of living and foreign policy successes abroad [...]. [...] The stagnation label was an important tool in drawing the line between those who supported the party and country’s renewal, and those who opposed Gorbachev’s program [...]. [...] shortages of consumer goods in the Soviet stores, swollen bureaucracy, problems of housing and health care, and the widespread “second economy” [...]. [...] “have lost their heroes and their faith, their faith in their ideology and in their future.” [...] “Stagnation” became the world that separated the hopeless past from the exciting present [...].

<sup>84</sup> Fainberg ja Kalinovsky 2016, xi–xii.

<sup>85</sup> Bacon 2002, 17. Viitaten Lewin --, Lane -- ja Hosking --. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] an increasingly ‘modern’ society develop which was urbanised, educated and professionalized.

<sup>86</sup> Esimerkiksi English 2000, 118.

<sup>87</sup> Boym 1994, 29.

<sup>88</sup> Boym 1994, 2–3. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] was considered unpatriotic, subversive, un-Russian, or even anti-Soviet. [...] fear of banality and “lack of culture,” [...].

<sup>89</sup> Boym 1994, 30. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Originally *byt* referred only to the way of life or everyday existence [...]. [...] *Byt* [...] began to be seen as the order of chaos and contingency that precludes any illumination.

saavutti uuden vaiheen, unelman Uudesta *Bytistä* poliitikkojen ja taiteilijoiden taholta. [...] 'Uuden *Bytin*' ikonografia perustui ajan ja tilan täydelliseen uudelleenjärjestelyyn", Boym kuvaa, "kotien sisustuksista tuli taistelukenttä [...]. [...] 'Lopettakaamme mauttoman rihkaman tuottaminen! [...] Siivoa huoneesi! Kokoa rihkama julkisesti tuomittavaksi'", ilmoitettiin *Komsomolskaja Pravda* -lehdessä 1928 osana Alas kotien törky<sup>90</sup> -kampanjaa. "Kampanjan tavoite oli kodin uusi topografia: ideaali vallankumouksellinen koti, ei fetisistinen pakopaikka porvarilliselle mukavuudelle."<sup>91</sup>

Maun ja koti-ihanteen muutoksista Stalinin ajalta Brežnevin ajalle kerron luvussa 2.2.

### *Modernismi ja modernisaatio*

Modernismi on tyylikausiajatteluun ja estetiikkaan liittyvä termi, antiikista lainaavan "ajattoman" klassismin sekä dramaattisen ja runsaan barokin vastakohta. Modernisaatio puolestaan viittaa yhteiskunnallisiin prosesseihin. Vaikka termejä modernismi ja modernisaatio käytetään toisinaan toistensa synonyymeinä, käytän niitä tässä tutkimuksessa edellä kuvaamallani tavalla.

Boym kirjoittaa, että venäläinen modernisaatio eroaa "länsieurooppalaisesta ja amerikkalaisesta modernisaation versioista", sillä "kulttuurin ja valtion, taiteen ja elämän, yhteisön ja yksilön, julkisen ja yksityisen, mukavuuden ja roskan välisten suhteiden tarinat" ovat erilaisia.<sup>92</sup> Kylmän sodan ajan arkea tutkineen György Péterin mukaan "sosialistiseen modernisaatioon" vaikuttivat jälkeenjääminen läntisestä dekadenttina pidetystä "kapitalistisesta modernisaatiosta" ja tästä positiosta pyrkiminen täyttämään ja ohittamaan

---

<sup>90</sup> "Törky ei tarkoita roskaa, vaan" huonoa makua, "mukavia ja kodikkaita esineitä, joiden käsitettiin kuuluvan vallankumousta edeltävään aikaan", Boym huomauttaa. Boym 1994, 34. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Trash does not stand for "rubbish" but [...] cozy domestic objects that belong to the culture of the postrevolutionary [...].

<sup>91</sup> Boym 1994, 31–35. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the October Revolution of 1917, the war on "petit-bourgeois everyday life" enters a new phase with the dream of New Byt created by poets and politicians. [...] The Soviet iconography of New Byt was based on a complete restructuring of both time and space [...]. [...] domestic settings turns into a battleground [...]. [...] "Let us stop the production of tasteless bric-à-bracs! [...] Clean your room! Summon bric-à-bracs to a public trial!". [...] It was a campaign for a new topography of the home: an ideal revolutionary home, not a fetishistic refuge of bourgeois coziness.

<sup>92</sup> Boym 1994, 2–3. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the history of relations between culture and nation, art and life, society and individual, public and private, commodity and trash [...] Western European or American versions of modernity.



samanlaiset standardit kuin länsi. Nämä päämäärät pyrittiin kuitenkin saavuttamaan omilla menetelmillä, ”hallinnollisilla pakkokeinoilla ja poliittisella mobilisaatiolla”.<sup>93</sup>

Chernyshova katsoo että ”kulutuskulttuuri oli merkittävä osa modernisaatioprojektia”. *Kulturnost*-käsitteen [eli ”hyvän maun”, sivistyneisyyden ja arvostelukyvyn] ja kuluttamisen on nähty olleen Stalinin aikana olennainen osa modernisaatiopyrkimyksiä, ”vaatteet, huonekalut, kirjat ja lukuisat muut asiat nähtiin työkaluina, jotka muuntaisivat sivistymättömät massat sivistyneiksi ja moderneiksi uuden valtion kansalaisiksi”. Stalinin ajan jälkeen materiaallinen modernisaatioprojekti kiihtyi entisestään. ”[R]ationaalisten ja funktionaalisten esineiden tuli muokata käyttäjistään moderneja kansalaisia.” ”Stalinin ajan modernisaatio oli ensisijaisesti ekonominen ja kollektivistinen”, Chernyshova arvioi. Hruštšov tarjosi kansalaisille yksityisyyttä kulutuksen ja yksityisasuntojen muodossa, mutta valtio puuttui yhä kansalaisten elämään muun muassa maun säätelyn ja tyyppihuonekalujen massatuotannon keinoin. Brežnevin ajan modernisaatio aiheutui Chernyshovan mukaan ”pääasiassa sosiaalisista muutoksista, jonka olivat seurausta talouden parantumisesta ja kulutusmahdollisuuksien kasvusta”.<sup>94</sup>

## 2. Koti ja esineitä uusille ihmisille? – 1970-luvun neuvostokodit

Tässä luvussa esittelen alaluvussa 2.1 asuntorakentamisen sekä alaluvussa 2.2 esine- ja kulutuskulttuurin sekä maun historiaa ja tilannetta Brežnevin ajalla.

Oliko tila sodanjälkeisessä Neuvostoliitossa poliittista, tai oliko politiikalla tilaa, kysyvät David Crowley ja Susan E. Reid. Kyllä oli, he vastaavat. ”Maan sosialisointi – ja tapa, jolla rakennuksille ja paikoille annettiin uusia käyttötarkoituksia ja merkityksiä, vaikka tiloja ei itsessään muutettu kovin paljon, ilmaisee, että tila oli poliittisten intressien kohde. [...] [P]aitsi työ- ja julkisten seremonioiden tilat, myös arjen yksityiset tilat kyllästettiin ideologisella

---

<sup>93</sup> Péteri 2004, 114. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] administrative coercion and political mobilization.

<sup>94</sup> Chernyshova 2013, 8–9. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] Consumer culture was an important part of the socialist modernization project [...]. [...] clothes, furniture, books, and various other objects as tools for transforming the uncouth masses into cultured and modern citizens of the new state. [...] Stalinist modernization was primarily economic and collectivist. [...] mainly through social change driven by economic improvements in opportunities for consumption [...].

merkityksellä.”<sup>95</sup> Natalya Chernyshovan mukaan ”[k]oti oli [...] kommunistisen utopian rakentamisen keskiössä. [...] Lupauksesta kunnollinen koti kaikille, tuli Hruštšovin aikana propagandistisen johtomotiivin sijaan keskeinen väite valtiovallan legitimoinnissa. [...] Kodit olivat Neuvostoliitossa enemmän kuin tiiliä ja laastia”, Chernyshova kuvaa, ”kodit tuli tehdä sosialistisiksi”. Stalinin ja Hruštšovin aikana koti oli ”kommunistisen kasvatuksen väline” ja ”kotien tilan järjestyksen nähtiin olevan suuressa osassa uuden neuvostomiehen ja -naisen (ja kuluttajan) luomisessa”.<sup>96</sup> Myös esimerkiksi Nikita Hruštšovin ja Richard Nixonin välillä 1959 käyty ”keittiöväittely” (engl. kitchen debate, ven. кухонные дебаты, kuhonnye debaty)<sup>97</sup>, kertoo kotien ”varustelun” poliittisuudesta.

## 2.1 Rakennukset

Hruštšovin tultua valtaan 1956, hän käynnisti kunnianhimoisen hankkeen, jonka ”[t]avoitteena oli tarjota jokaiselle perheelle [...] oma asunto [...]”.<sup>98</sup> 1950–1990-luvuilla Neuvostoliitossa rakennettiin valtavasti asuntoja. Hruštšovin asuntorakennusohjelma oli tuottanut 1980-luvun lopulle tultaessa lähes 70 miljoonaa asuntoa.<sup>99</sup> Keskimääräinen asuintila henkilöä kohden kaupungeissa kasvoi 7,7:stä 15,8:aan neliömetriin asukasta kohden 1956–1989.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Crowley ja Reid 2002, 2–3. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The nationalization of the land – and the way buildings and places were given new uses and meanings, even when the physical configuration of those places was little changed – indicate that space was subject to political interests. [...] not only places of work and public ceremony but also the most intimate spaces of the everyday with ideological meaning.

<sup>96</sup> Chernyshova 2013, 162. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The home was at the heart of Soviet efforts to build the communist utopia. [...] Under Khrushchev, the pledge of adequate housing for all turned from a propagandistic leitmotif into the government’s central claim to legitimacy. [...] But there was more to Soviet housing than concrete, bricks and mortar: homes had to be made socialist on the inside. [...] a vehicle of communist upbringing. The organization of domestic space was seen to play a significant part in the creation of the new Soviet man and woman (and consumer). [...] literary descriptions of the home signaled to people new state-sponsored ideals of middle-class propriety and *kul’turnost’* [...].

<sup>97</sup> Keittiöväittely on Nikita Hruštšovin ja Richard Nixonin välillä käyty televisioitu keskustelu Moskovassa 24.7.1959. Yhdysvaltojen järjestämän American National Exhibitionin alueella. Tapahtumapaikkana oli erityisesti näyttelyn mallitalon keittiö. Keskustelu koski kommunismin ja kapitalismin ansioita ja paremmuusjärjestystä kulutushyödykkeiden ja mukavan asumisen muodossa hyvän elämän tarjoamisessa kansalaisille.

<sup>98</sup> Attwood 2010, 154. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The aim was to provide all families [...] with their own apartments [...].

<sup>99</sup> Ruble 1993, 232. Viitaten Gosudarstvennyi komitet SSSR po statistike, 1987.

<sup>100</sup> Ruble 1993, 232. Viitaten Tsenteal’noe statisticheskoe upravlenie pri Sovete Ministrov SSSR, 1957 ja Denisov 1990.

Brežnevin ajalla asuinrakennukset voitiin rakennustekniikan kehittymisen ansiosta rakentaa yhä korkeammiksi. ”[H]uoneita ja kokonaisia asuntoja saatettiin rakentaa valmiiksi tehtaalla ja sitten asentaa” paikalleen rakennustyömaalla. Kerrostaloista rakennettiin korkeita, usein 9–30 kerroksisia, kun Hruštšovin kaudella rakennetut kerrostalot olivat tyypillisesti viisikerroksisia. Aikakauden asuntorakentamiselle oli ominaista myös kokeilevuus. Kerrosmäärissä ja rakennusten ulkonäössä pyrittiin vaihtelevuuteen aiemman monotonisuuden sijaan. Myös sisätiloissa pyrittiin vaihtelevuuteen. Oli määrä rakentaa ”erikokoisia asuntoja, yhdestä viiteen huonetta”, jotta ne sopisivat erilaisille perheille. Asunnoista, erityisesti keittiöistä ja kylpyhuoneista rakennettiin suurempia ”Hruštšovin ajalla rakennettujen asuntojen asukkaiden valitusten takia ja siksi, että tarvittiin tilaa uusille suurille kodinkoneille”. Asuntoja parannettiin myös siten, että läpikulkuhuoneita ei enää tehtäisi.<sup>101</sup>

Rakennusurakan synkempi puoli oli Neuvostoliiton valtava asuntopula. Asuntojen jaossa esiintyi korruptiota ja pientä vilppiä.<sup>102</sup> Asuntojen jakamisen hankaluudet tulevat esiin esimerkiksi elokuvassa *Pyydän puheenvuoroa*, kun mahdollisesti romahtamisvaarassa olevassa kerrostalossa asuville ihmisille täytyisi löytää uudet asunnot ja jo kaksi vuotta asuntoa odottaneet joutuvat ehkä odottamaan lisää. Myös *Syysmaratonin* Varvara-hahmon tilava keskusta-asunto luo mielikuvan mahdollisesti muista hyötymällä hankitusta asunnosta.

”Vaikka 1920-luvulla perheiden oli ajateltu vähitellen häviävän sosialismissa, ne olivat palanneet neuvostoelämän keskiöön Stalinin aikana. Hruštšovin ajalla sinkkuus nähtiin väliaikaisena olotilana ja surullisena seurauksena sodan aiheuttamasta demografisesta kriisistä.”<sup>103</sup> Hruštšovin ajalla naiset kärsivät syrjinnästä asuntojen jakamisessa ja ”monet naimattomat naiset elivät suuren osan elämästään hostellissa”.<sup>104</sup> Varmaankaan asiat eivät tässä suhteessa korjaantunut kovin nopeasti Beržnevin ajallakaan, eikä Brežnevin ajan konservatiivinen käsitys naisten roolista ainakaan tuonut helpotusta tässä suhteessa.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Attwood 2010, 181. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] apartments of different sizes, ranging from one to five rooms. [...] partly in response to complaints from residents living in apartments built in the Khrushchev years, and partly because room was needed for the large new domestic appliances [...].

<sup>102</sup> Esimerkiksi Attwood 2010, 184, 190 ja 239.

<sup>103</sup> Attwood 2010, 156. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Despite the predictions in the 1920s that the family would ‘wither away’ under socialism, Stalin had put it firmly back in the centre of Soviet life, and by the Khrushchev era being single was considered either a temporary phenomenon or a sad consequence of the post-war demographic crisis.

<sup>104</sup> Attwood 2010, 157. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] many single women lived in hostels for most of their lives.

<sup>105</sup> Attwood 1990, 165-182; Chernyshova 2013, 173.

Antropologi Victor Buchli kirjoittaa, että suojasään aikaa ”ei pitäisi nähdä vapaampana kautena suhtautumisessa koteihin”, sillä silloin valtio ja puolue ottivat kodit jälleen huomion kohteeksi. Stalinin ajan Buchli näkee ”sallineen ihmisille enemmän vapautta itseilmaisuun [kodeissa] ja antaneen *pikkuporvarillisen* tietoisuuden kukoistaa”. Hruštšovin ajalla käytiin taas ”taisteluun kodeista”, haluten tehdä niistä rationaalisia ja minimalistisia.<sup>106</sup> Stalinin ajan monofunktionaalisia huoneita pidettiin vanhanaikaisina ja niiden sijaan asuntoihin suunniteltiin multifunktionaalisia alueita. Asuntoihin ei rakennettu ruokasaleja, vaan ruokailun oli määrä tapahtua keittiössä. ”Ruokasali menetti asemansa kodin tilallisenä ja seremoniaalisena keskuksena.” Jos keittiö oli pieni, voitaisiin syödä kokoontaitettavan pöydän ääressä. ”Jatkuvasti esillä olevat huonekalut sijoitettiin huoneen syvennyksiin seinän viereen erillisiksi funktionaalisiksi alueiksi ja toisiinsa nähden ”demokraattisiksi” ryhmiksi huoneessa [...]”.<sup>107</sup> Asunto kannustettiin järjestämään epäsentripetaalisesti. Näin voitiin rikkoa pikkuporvarillisena pidetty sisustus tulisijan ympärille järjestäytyvistä huonekaluista.<sup>108</sup> Interiöörien muutoksista Brežnevin ajalla kerron luvussa 2.2.

Sukupuolirooleja ja asumista Neuvostoliitossa tutkinut Lynne Attwood katsoo yksityistymisen olleen ”uuden arjen avainasia Brežnevin ajalla”.<sup>109</sup> Aikaisemmin yhteisasunnoissa yksityisyys oli ollut lähes mahdotonta ja valtio oli sekaantunut kansalaisten yksityiselämään, sosiologi Vladimir Shlapentokh kuvaa. ”Stalinin aikana oli normaalia keskustella yksityisasiasta [...] puolueen tai Komsomolin kokouksissa. [...] Yhteisasuntojen levittämät käyttäytyminen ja arvot [...] edistivät tunnetta siitä, että elämä ilman yksityisyyttä on normaalia.”<sup>110</sup> Stalinin aikana vallinneesta jäykän hierarkkisesta, poliittismaantieteellisestä neuvostotilakäsityksestä siirryttiin suojasään aikana yksityisempään tilaan, Shlapentokh kirjoittaa. ”1950-luvun puolivälistä lähtien valtio menetti asteittain vaikutusvaltaansa [...]” 1970-luvulla kyynisyys ja epäluottamus valtasivat alaa yhä enemmän. Yksityistyminen ilmeni

<sup>106</sup> Buchli 2002, 216–218. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] should not be seen as a liberalization of attitudes towards the domestic realm. [...] permitting individuals greater freedom in its expression and allowing *petit-bourgeois* consciousness to flourish [...]. [...] full-blown Communism where domesticity would eventually become irrelevant.

<sup>107</sup> Buchli 1999, 141. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The *stolovaia* lost its former spatial and ceremonial centrality in domestic life. [...] Permanently standing furniture was placed in a deep recess of the room along the wall; forming a separate functional zone, democratically situated with the other zones of the room [...].

<sup>108</sup> Buchli 1999, 143–145.

<sup>109</sup> Attwood 2010, 195. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. This increased privatisation is as a key element in the new *byt* of the Brezhnev era.

<sup>110</sup> Shlapentokh 1989, 180–182. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] The discussion in party or Komsomol meetings of so-called “personal issues” [...] were normal features of Soviet life under Stalin. [...] The behavior and values spawned by communal apartments [...] greatly contributed to the feeling that life without privacy was normal.

eri tavoin. Perheen ja ystävien, mutta myös laajemman tuttavapiirin, sekä kansalaisyhteiskunnan ja ”epävirallisen julkisen elämän” merkitys kasvoi. Lisäksi ”[o]letettiin, että kaikki pyrkisivät käyttämään asemaansa omaksi hyväkseen.”<sup>111</sup> Aluksi yksityisyys käsitettiin rajana perhe-elämän ja valtion, kollegojen ja naapurien välillä, ”mutta vähitellen se alkoi koskea myös perheenjäsenten välisiä suhteita”. ”Yksilöillä oli oikeus pitää henkilökohtainen elämänsä suljettuna muilta perheenjäseniltä, jopa puolisolta”.<sup>112</sup> Tutkijat ovat kuitenkin ”tähdentäneet myöhäissosialismin julkisen ja yksityisen rajojen joustavaa ja vaihtelevaa luonnetta ja keskinäistä rinnakkaiseloa.”<sup>113</sup> Keittiöt olivat neuvostoasunnoissa erityisen merkityksellisiä. Omassa keittiössä, joskin usein pienessä, oli mahdollista puhua ilman että juorut alkoivat levitä.<sup>114</sup> Boym puhuu ”keittiökulttuurista”. 1960-luvulla ”Moskovan älymystö, jotka sattuiivat asumaan omissa asunnoissa (Leningradissa tämä oli harvinaisempaa) alkoivat järjestää tuttaviansa kanssa kotiensa keittiöissä epävirallisia tapaamisia”. Keittiöistä muodostui eräänlaisia kulttuurisalonkeja.<sup>115</sup>

Yksityisyyden lisääntyminen näkyi kirjallisuudessa ja elokuvissa. Erityisesti 1980-luvun ensimmäisen puoliskon aikana romaaneissa ja elokuvissa kuvattiin päähenkilöiden yksityiselämää ja yksityisiä päämääriä.<sup>116</sup> Myös koti-ihanne uudistui elokuvissa. ”Monet elokuvat 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa esittivät ideaalin kodin emotionaalisen interaktion henkilökohtaisen onnen paikkana. [...] [K]odin tekeminen ylitsevuotavan rationaaliseksi ja modernistiseksi saattoi olla [elokuvissa] vaarallista.”<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> Shlapentokh 1989, 153–157. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. A major development in Soviet society since the mid-1950s has been the state’s gradual loss of the authority over all strata of the population [...]. [...] It assumes that everyone [...] will exploit their position for their own personal interests [...].

<sup>112</sup> Shlapentokh 1989, 182. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] but gradually this concept started to pertain to those within the family. Individuals had the right to keep his or her personal life closed to other family members, even a spouse.

<sup>113</sup> Fainberg ja Kalinovsky 2016, xv. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] stressed the flexible and the interchangeable nature of the boundaries between the private and the public in late socialism and their mutual coexistence. They argue that it was through these semiprivate, semipublic icons of “materialism” like the dacha, the car, the décor of one’s flat or room in a communal apartment that people negotiated their relationship with the state and carved personal meaning that was also closely connected to the public realm.

<sup>114</sup> Attwood 2010, 195.

<sup>115</sup> Boym 1994, 147–148. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The members of Moscow intelligentsia who happened to live in their own separate flats (in Leningrad this was more rare) started to have unofficial kitchen gatherings at their homes.

<sup>116</sup> Shlapentokh 1989, 157–159.

<sup>117</sup> Chernyshova 2013, 170. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Many films in the 1970s and early 1980s promoted an ideal home as a place for emotional interaction and private happiness. [...] over-indulgence in making one’s home modern and ‘rational’ could be dangerous.

## 2.2 Esineet, kuluttaminen ja maku

Sisustus käsitetään usein itseilmaisukseksi ja asujan persoonan heijastajaksi. Neuvostoliitossa ei ollut saatavilla kaikkia haluttuja tavaroita ja materiaaleja. Esimerkiksi Sheila Fitzpatrick toteaa Stalinin ajasta, että 1930-luvulla Neuvostoliitossa tavarat merkitsivät paljon siksi, että niitä oli vaikeaa saada.<sup>118</sup> Sisustuksessa käytettiin niitä materiaaleja, joita oli mahdollista hankkia. ”[K]enellä täällä olisi varaa ’hyvään makuun’”, eräs Boymin haastateltava sanoo viitaten asumiseen Neuvostoliitossa.<sup>119</sup> Tästä huolimatta kodin sisustus kertoo asujasta ainakin jotakin. Koska tarkastelen elokuvien kotien, enkä oikeiden kotien sisustuksia, oletan, että niiden sisustukset ovat harkittuja ja kertovat paitsi kodin asujasta, myös muun muassa elokuvan sanomasta. Kotien esineiden tarkastelemiseen lisämausteen tuo Neuvostoliiton ideologiana ollut ”marxilaisuus, jonka mukaan materiaalisuus määritteli tietoisuutta”, mutta, ”henkilön tulisi olla vapaa kulutustavaroiden ikeestä.”<sup>120</sup>

Suhde tavaroihin ja kulutushyödykkeisiin vaihteli Neuvostoliitossa. 1920-luvulla esineet määriteltiin joko pikkuporvarillisiksi tai sosialistisiksi. Ensimmäisen viisivuotissuunnitelman aikana (1928–1932) esineillä ”ei nähty olevan vain yhtä merkitystä”, vaan esineen käyttökonteksti oli merkityksellinen. Se, millainen suhde omistajalla oli huonekaluun tai esineeseen, ja se, miten esinettä tai huonekalua käytettiin, määritti, oliko se pikkuporvarillinen vai sosialistinen, ei esine tai huonekalu itsessään.<sup>121</sup> 1930-luvulla tapahtui ”konservatiivinen käänne”. Vera Dunham selittää tätä termillä ”*The Big deal*”, jolla hän tarkoittaa eräänlaista sopimusta vallanpitäjien ja keskiluokan välillä. Toisen maailmansodan jälkeen Stalin tarvitsi positiivisia keinoja hallitakseen maata ja pysyäkkeen vallassa.<sup>122</sup> Keskiluokka halusi turvallista elämää, asunnon ja kulutustavaroita.<sup>123</sup> Kuluttaminen sai positiivisen merkityksen ja ”esteettisestä puritanismista siirryttiin sallivuuteen entistä porvarillista elämäntyyliä kohtaan”, kuluttamisen ideologiaa Neuvostoliitossa tutkinut Olga Gurova kirjoittaa viitaten Nicholas Timasheffiin teokseen *The Great Retreat: the Growth and Decline of Communism in*

---

<sup>118</sup> Fitzpatrick 1999, 47.

<sup>119</sup> Boym 1994, 152–157. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] who can afford here to have “good taste”?

<sup>120</sup> Esimerkiksi Gurova 2006, 92–93. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Socialism [...] the person should be free from the oppression of consumer goods. [...] According to the Marxist idea of materiality determining human consciousness [...].

<sup>121</sup> Buchli 1999, 56. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] were not consider to possess any single meaning [...].

<sup>122</sup> Dunham 1976, 3–4.

<sup>123</sup> Dunham 1976, 17.

*Russia* (1946). Glamourista, luksuksesta ja kodikkuudesta tuli jälleen hyväksyttyä, Gurova toteaa.<sup>124</sup> Apuna maun ja kuluttamiseen suhtautumisen muutoksessa oli *kulturnost*-käsite. Sivistynyt ja hyväkäyttöksinen, *kulturnostia* omaava neuvostokansalainen osasi suhtautua tavaroihin ”oikein”.<sup>125</sup>

Toisin kuin Stalinin aikana, jolloin koti-ihanne oli ”ylellinen, tilava, runsaasti kalustettu ja koristeellinen”, Hruštšovin ajalla ihanteeksi tulivat 1920-luvun konstruktivismista ammentavat rationaalisuus ja funktionaalisuus sekä minimalismi ja ekonomisuus. ”Kauneutta määrittänyt käytettävyys.” ”[K]otien modernisaatio ja asketisaatio” olivat osa Hruštšovin ajamaa destalinisointia.<sup>126</sup> Kansalaisia neuvottiin sisustamaan kotinsa ”oikein”.<sup>127</sup> Samoin kuin 1920-luvulla, asunnon sisustaminen halutulla tavalla yhdistettiin eettisyyteen. ”[P]ikkuporvarillinen tietoisuus, tavarafetisismi ja irrationaalinen kulutuskäyttäytyminen” kuuluivat vastustettaviin asioihin.<sup>128</sup> Kodeista ”[t]uli poistaa mahdollisimman moni esine, joiden miellettiin viittaavan pikkuporvarilliseen Stalinin aikaan”, kuten ”tarjoilupöydät, gorkit [eli vitriinikaapit], [...] kirjaillut lautasliinat, seinävaatteet, figuriinit ja muu rihkama [...]”. Huonekaluista pyrittiin kehittämään monikäyttöisiä, jolloin niitä tarvittaisiin harvempia.<sup>129</sup> Epäsentripetaalisella huonekalujen järjestyksellä ja madaltamalla huonekaluja tavoiteltiin horisontaalista vaikutelmaa Buchli kuvaa viitaten Raymond Hutchingsin artikkeliin *Soviet desing: the neglected partner of Soviet science and technology*.<sup>130</sup> ”Stalinin aikaisten interiöörien prameuden, ubiikkiuden ja trompe-l’oeilin [...] sijaan suositeltiin yhtenäisiä ja vaaleita pintoja [...]”. Raskaat brokadiverhot korvattiin karsimalla verhojen määrää sekä käyttämällä kevyempiä ja vaatimattomampia verhoja (more pared-down shapes). Verhoilla voitiin myös peittää asuntojen vanhanaikaisia kohtia ja ”Stalinin ajalta jäljellä olevat vertikaaliset piirteet” sekä muokata aukotuksen ulkonäköä interiöörissä.<sup>131</sup> Asukkaita kannustettiin maalaamaan tai

---

<sup>124</sup> Gurova 2006, 93–95. Viitaten Timasheff 1946. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the transition from aesthetic puritanism to tolerance toward elements of ex-bourgeois lifestyle [...].

<sup>125</sup> Dunham 1976, 22–23.

<sup>126</sup> Chernyshova 2013, 163–164. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] luxuriously spacious, richly furnished and decorative [...]. [...] Beauty was defined by utility. [...] modernization and asceticization of the homes [...].

<sup>127</sup> Buchli 1999, 143–146.

<sup>128</sup> Buchli 2002, 220. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] *petit-bourgeois* consciousness, commodity fetishism, and irrational consumer behaviour.

<sup>129</sup> Buchli 1999, 143–145. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] The aim was to eliminate as many items of material culture as possible that were associated with petit-bourgeois Stalinist domesticity. [...] buffets and *gorki* [...] embroidered napkins, wall rugs, figurines, and various other knick-knacks [...].

<sup>130</sup> Buchli 2002, 228. Viitaten Hutchings 1978.

<sup>131</sup> Buchli 2002, 229–232. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The elaborate, ubiquitous and unofficial *alfreinaia rabota* (or *trompe-l’oeil*) of Stalinist interiors [...]. Instead, uniform and light surfaces were promoted [...]. [...] the verticality of architectural elements left over from the Stalinist period.

tapetoimaan asuntonsa seinät, sillä siten voitiin vaikuttaa paljon asunnon ulkonäköön ja arkkitehtoniseen ilmeeseen helposti ja vähillä resursseilla. Näin asukkaat myös saattoivat ikään kuin yksityisesti rakentaa sosialismia omassa kodissaan, Buchli kuvaa.<sup>132</sup>

Hruštšovin syrjäyttämisen jälkeen ”koteihin liittyvästä diskurssista tuli kätevä työkalu, signaali ja apuväline Hruštšovin perinnöstä luopumiseen” ja kalustuksesta ”uuden hallinnon agenda hyvin palveleva, joustava instrumentti”. Stalinin aikaiset ihanteet kotien sisustamisessa ”toivotettiin tervetulleiksi takaisin”. Ankaria esteettisiä periaatteita kritisoitiin julkisesti.<sup>133</sup> Huonekalusuunnittelussa pyrittiin huomioimaan kuluttajien toiveet ja tilasuunnittelussa jättämään tilaa monikäyttöisyydelle (ei siis siten kuin aikaisemmin, että samaa huonetta voitiin käyttää useampaan tarkoitukseen, vaan että asukas saattoi käyttää huonetta siihen tarkoitukseen, mihin hän itse sitä tarvitsi). Huonekalutyö muuttui, muotiin tulivat raskaammat ja kookkaammat kalusteet, joissa oli koristeluja, ”reliefejä, pitsikuvioita ja uusfolkloristisia elementtejä”.<sup>134</sup> Antiikin ja talonpoikaissesineistön, ”*décor à la russe*”, suvaitsemisen taustalla oli antihruštšovilaisuuden lisäksi länttä vastaan asennoituneen nationalistisen liikkeen suosiminen, Chernyshova huomauttaa viitaten N. Lebinaan.<sup>135</sup> Standardirakentaminen kuitenkin jatkui edelleen, sillä se oli halpaa ja nopeaa. Samoin standardihuonekaluilla kalustaminen oli halvinta ja nopeinta. ”Ongelmaksi muodostui kuinka tehdä kaupallisesti ja ideologisesti hyväksyttävä kompromissi massatuotettujen ja individuaalien huonekalujen välillä.”<sup>136</sup>

”Kuluttajat eivät nähneet vanhojen huonekalujen muotia poliittisena”, Chernyshova arvioi, mutta esimerkiksi L. Andreeva kuvasi 1975 *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* -lehdessä, että 1960-luvulla muuton yhteydessä hankittiin usein myös uudet huonekalut. Syynä tähän oli Andreevan mukaan ”henkinen tarve”. Stalinin ajan jälkeen ”haluttiin etäisyyttä ja uusi alku” ilman tavaroiden painolastia. Myöhemmin ”vanhoja tavaroita alettiin kaivata” ja

---

<sup>132</sup> Buchli 1999, 145.

<sup>133</sup> Chernyshova 2013, 163–164. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] Discourse on the home became a convenient tool to signal and implement the rejection of Khrushchev’s legacy. [...] were now welcomed back. [...] a flexible instrument which readily served the agenda of a new government. [...]

<sup>134</sup> Chernyshova 2013, 165–169. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] there were wall-units encrusted with reliefs, lacy patterns and neofolkloric elements.

<sup>135</sup> Chernyshova 2013, 174 ja 248. Viitaten Lebina 2006.

<sup>136</sup> Chernyshova 2013, 174–175. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. This posed the problem of how to find an economically viable as well as ideologically acceptable compromise between variety and mass production.



”yhteiskunnan oli tehtävä rauha menneisyytensä kanssa ottamalla siihen assosioituvia esineitä mukaan modernistisiin sisustuksiin”, Chernyshova kirjoittaa viitaten Andreevaan.<sup>137</sup>

Hruštšovin ajan pyrkimys tasa-arvoon vaihtui huoleen mahdollisesti haitallisesta samuudesta. ”[S]tandardisoitujen interiöörien näkeminen ongelmana oli uutta”, Chernyshova kuvaa ja arvioi vallalle tulleen yksilöllisen henkisyyden. ”[K]oteihin hankittiin irrationaalisia, eklektisiä ja uniikkeja esineitä. [...] [K]oti tarjosi rauhanhetken ulkomaailman rationaalisuudelta.” Ajateltiin, että kodin tuli vastata asukkaana ”psykologisiin ja emotionaalisiin tarpeisiin, elämäntapaan ja makuun”, eikä sen tehtävä olisi muokata asukasta.<sup>138</sup> ”Hruštšovin aikana ihannekoti oli koneiden täyttämä teollisen tuotannon laajentuma, Brežnevin ajalla koti-ihanteena oli ylenpalttinen ja tunteisiin vetoava muotoilu [...]” Koti ymmärrettiin perhe-elämän tyyssijaksi ja se ”menetti ainakin osan moderniudestaan rohkaistessaan palaamaan perinteisempiin perhearvoihin”.<sup>139</sup>

Brežnevin ajalla neuvostokuluttajat ostivat enemmän huonekaluja ja olivat vaativampia. Perushuonekalujen sijaan haluttiin hienompia kalusteita. Tyyli, väri ja muoti olivat tärkeitä valintakriteereitä. ”Paradoksaalisesti<sup>140</sup> bolševikit olivat aina halunneet kodin olevan sosiaalinen merkitsijä”, se kuvasti asujaansa. ”[...] 1970- ja 1980-luvuilla antiikki ja harvinaiset esineet sisustuksessa” olivat suosittuja eliitin keskuudessa, sillä ne olivat uniikkeja ja edustavat menneisyyttä, Chernyshova kirjoittaa viitaten A. Vail'iin ja P. Genisiin. ”Luksus- ja tuontiesineet viestivät omistajansa [...] korkeasta asemasta tai hyvistä suhteista [...]”.<sup>141</sup>

James R. Millarin ”*The Little deal*” -käsite liittyy kulutukseen Brežnevin aikana. Se juontuu Vera Dunhamin Stalinin aikaa kuvaavasta edellä esittelemästäni *Big deal* -käsitteestä.

---

<sup>137</sup> Chernyshova 2013, 171–172. Viitaten Andreeva 1975. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Consumers were unlikely to view the fashion for old pieces in a political light [...]. [...] desire to distance oneself from them and start afresh [...]. [...] old things came to be missed [...]. [...] society had to make peace with its past by allowing the furniture associated with it to re-enter the modern settings.

<sup>138</sup> Chernyshova 2013, 165–169. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] seeing standard interiors as a problem was new. [...] homes to acquire elements of the irrational, eclectic and unique. [...] the home offering a sanctuary from external rationality. [...] psychological and emotional needs, their way of live and their taste [...].

<sup>139</sup> Chernyshova 2013, 173–174. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. If the ideal Khrushchev-era home had been a machine-stuffed extension of an industrial production site, the Brezhnev-era ideal gravitated towards more lavish and emotive design [...]. [...] had to shed at least some of its modernity in order to encourage the return of more traditional family values.

<sup>140</sup> Paradoksaalista siksi, että bolševikit pyrkivät askeettiseen, ”epäpikkuporvarilliseen” kotiin, kun taas Brežnevin ajalla koti erikoisine tavaroineen oli osoitus asujansa persoonasta.

<sup>141</sup> Chernyshova 2013, 177–181. Viitaten Vail' ja Genis 1996. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Luxurious or imported items suggested that their owner had privileged access to consumer goods powered by either a high-status job or a helpful range of personal connections [...]. [...] Paradoxically, Bolshevik ideologues had always wanted the home to be a social marker. [...] in the 1970s and 1980s of antique and rare items of décor [...].

Hruštšovin reformien sijaan valtion johto tavoitteli vakautta. Muun muassa palkkojen eriytyminen sekä yksityinen ja epävirallinen kauppa hyväksyttiin, Millar kuvaa viitaten teokseensa *The ABCs of Soviet Socialism*.<sup>142</sup> Gurova arvioi Brežnevin ajan Neuvostoliitossa, ”*Little dealin* kontekstissa”, Gurova kuvaa, suhteen kulutustavaroihin olleen kaksijakoinen. Toisaalta ajateltiin, että ”yksilö sosialistisessa yhteiskunnassa oli vapaa kulutustuotefetisismistä ja tavarariippuvuudesta. Toisaalta Brežnev kertoi puheessaan 25. puoluekongressissa lisääntyneestä kulutustavaroiden tarjonnasta ja ideologisen, eettisen ja kulttuurisen tietoisuuden kasvamisesta Neuvostoliitossa”. Huomio kohdistettiin yksilön omistamien tavaroiden sijaan hänen asenteeseensa tavaroihin ja materiaan. Neuvostoihmisen tuli suhtautua tavaroihin funktionaalisesti. ”Tavoitteena oli luoda sosialistinen postmateriaalinen maailma, jossa olisi paljon tavaroita”(!), Gurova kuvaa.<sup>143</sup> Ideologisesti oikeanlaiseen suhteeseen ”esinemaailman” kanssa tähtäsi deartefaktuaalisuus eli esineiden ja kulutustavarafetismin välttäminen, Buchli kirjoittaa viitaten Traviniin. Eräs idea tähän oli ”tiivistää esinemaailmaa” tekemällä monikäyttöisiä esineitä ja yhteiskäyttämällä niitä siten, että ne tarpeen tullen saataisiin automaatiotekniikkaa hyödyntäen käyttöön.<sup>144</sup>

Brežnevin ajalla kodinkoneet lopullisesti valloittivat neuvostokodit. Pesukone, pölynimuri, jääkaappi, nauhurit, televisio ja muut laitteet yleistyivät.<sup>145</sup> Kuitenkin kodintekniikka oli usein huonolaatuista ja sitä oli vaikeaa saada, sillä se oli kallista ja kysyntä ylitti usein saatavuuden. Laadukkaan maineessa olevat kodintekniikkabrändit tulivat suosituiksi, kun ennen oli ostettu geneerisiä laitteita.<sup>146</sup> ”1960-luvun lopulla vain televisio ja jääkaappi” nähtiin perustarvikkeina, jotka piti saada hankittua tavallisella palkalla, Chernyshova kirjoittaa viitaten Matthewsiiin. ”Kulttuuritavaroihin” (muun muassa televisio, radio, musiikkisoitin, kamera) suhtauduttiin epäillen mediassa ja lehdistössä, sillä niiden käyttöä ei voitu kontrolloida yksityisissä tiloissa.<sup>147</sup> Keittiöt olivat usein pieniä ja niissä ”oli usein vain yksi tai kaksi” heikkotehoista pistoketta, mikä hankaloitti laitteiden käyttöä. Kuluttajilta edellytettiin kodintekniikan hankkimisen suhteen järkevyyttä ja pidättäytyvyyttä. Tästä huolimatta

---

<sup>142</sup> Millar 1985, 694–697. Viitaten Millar 1981.

<sup>143</sup> Gurova 2006, 96–97. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the individual in socialist society was free of commodity fetishism and not dependent on things. On the other hand, in his speech at the twenty-fifth party congress, Leonid Brezhnev spoke about the increased supply of consumer goods and the growth of the ideological, ethical and cultural consciousness of people in the Soviet Union. [...] the aim of the Soviet state was to create a socialist post-materialistic world in which there would be plenty of consumer goods [...].

<sup>144</sup> Buchli 1999, 149–151. Viitaten Travin 1979.

<sup>145</sup> Chernyshova 2013, 186. Viitaten Narodnoe khoziaistvo SSSR 1922–1982, 1982.

<sup>146</sup> Chernyshova 2013, 189–195.

<sup>147</sup> Chernyshova 2013, 195–196. Viitaten Matthews 1972. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] in the late 1960s, only TV sets and refrigerators [...].

kodinkoneet olivat haluttuja. Ne olivat ”myös statussymboleja, mielihyvän välineitä, henkilökohtaista nautintoa ja individuaalin vetäytymistä yksityiseen maailmaan”.<sup>148</sup>

Brežnevin ajalla subjektiivinen käsitys mausta palasi. ”Kommunistinen puolue ja valtio kontrolloivat vastaväitteitä maun avulla sen sijaan, että olisi luotettu ymmärrettäviin, läpinäkyviin ja objektiivisiin kriteereihin”, Buchli kuvaa.<sup>149</sup> Tämä näkyi myös kodin sisustuksessa ja esineiden valinnassa. ”On hankalaa neuvoa, kuinka asunto tulisi kalustaa ja mitä tyyliä ehdottomasti noudattaa, jotta olisi ehdottoman oikeaoppinen” L. Kazakova kirjoitti *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* -lehdessä 1975.<sup>150</sup> Muutokset tässä olivat kuitenkin hitaita. ”[V]altio luopui aikeistaan pyrkiä muokkaamaan kansalaisten elintilaa; josta seurauksena oli lopulta kotien depolitisoituminen.”<sup>151</sup> Näin kodeista tuli ikään kuin poliittista epäpoliittista tilaa. ”[E]lokuvien välityksellä neuvottiin yhä neuvostokuluttajia” siinä, miten koti tulisi sisustaa.<sup>152</sup> ”[...] [E]rityisesti 1970-luvulla elokuvantekijöiden oli mahdotonta olla huomioimatta materialismin ja moraalien välistä suhdetta”, Chernyshova arvioi. Sosialistista elämäntapaa tuli kuvata ylpeydellä ja materialistista vaurautta positiivisessa valossa. Kuitenkaan ”[k]onsumerismin tai myöskään suoranaisen tavarantuotannon ongelmien kuvaaminen ei ollut hyväksyttyä.”<sup>153</sup>

Myös elokuvantekijät osallistuivat Brežnevin hallinnon legitimointia palvelemaan diskurssiin kotien interiööreistä.<sup>154</sup> Elokuissa ja kirjallisuudessa ”sallittiin pilanteko persoonattomista ja monotonisista standardiasunnoista”.<sup>155</sup> Tunnetuin asumista kuvaava neuvostoliittolainen 1970-luvulla valmistunut elokuva on edellä mainitsemani komedia *Kohtalon ivaa*. Chernyshova arvioi tämän elokuvan, kuten monien muiden 1970-luvun ja 1980-luvun alun

---

<sup>148</sup> Chernyshova 2013, 198–200. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] there were only one or two [...]. [...] but also as status symbol and as instrumets of pleasure, personal enjoyment and individual withdrawal into a private world.

<sup>149</sup> Buchli 1999, 148. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the Communist party and state bureucracy could control the appearance of condition trough taste rather than by relying on intelligible, transparent and ‘objective’ criteria.

<sup>150</sup> Chernyshova 2013, 167. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. ‘It’s very difficult to advise how to furnish a flat and which style to follow definitively and with complete confidence in one’s correctness.’

<sup>151</sup> Chernyshova 2013, 163–164. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the Soviet regime gave up on its ambition to shape cititzens’ inhabitat; the consequence was the eventual de-politicization of the home.

<sup>152</sup> Chernyshova 2013, 168. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] cinema were to continue feeding guidance to Soviet consumers.

<sup>153</sup> Chernyshova 2013, 67–68. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] certainly in the 1970s, the question of the relationship between materialism and morality was impossible for film-makers to ignore. [...] Neither consumerism nor frank depictions of problems with the supply of goods were welcome.

<sup>154</sup> Chernyshova 2013, 171.

<sup>155</sup> Chernyshova 2013, 163–164. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] allowed to mock the impersonal monotony of standard flats.

elokuvien, olevan Hruštšovin ajan koti- ja sisustusihanteista luopumista.<sup>156</sup> Elokuvassa moskovalainen Zenja matkustaa vahingossa Moskovan sijaan Leningradiin ja taksilla kotikadulle. Sattumalta Leningradissa on saman niminen katu, jolla on samanlainen ”standarditalo” ja samanlainen ”standardilukko” kuin Zenjan asunnossa Moskovassa. Koska kaikki talot näyttävät samalta, tunnemme olevamme kotona kaikkialla, elokuvassa humoristisesti todetaan.

### **3. Elokuvien *Afonja*, *Syysmaraton*, *Pyydän puheenvuoroa* ja *Teema* kotien analyysit**

#### **3.1 Asumisen sosiaalisen ulottuvuuden kuvaus ja rempallaan oleva asunto *Afonjassa***

*Afonja* sijoittuu Jaroslavliin, mikä tulee ilmi heti elokuvan alussa, kun alkutekstien taustalla nähdään Jaroslavlin Profeetta Iljan kirkko (ven. Cerkov’ Il’i Propoka, Церковь Ильи Пророка) heijastuneena vesilätäkköön (ks. kuva 1). Sijoittuminen Jaroslavliin kertoo, että ei olla ”vallan keskuksessa”, mutta kuitenkin alueen pääkaupungissa. Katariina Suuren Jaroslavliin tekemät kaupunkisuunnittelulliset muutokset näkyvät *Afonjassa* heti alussa, kun Afonja suuntaa kaupungin klassisistisesta keskustasta kotilähiönsä. Katariina Suuri (1729–1796) ”manifestoi arkkitehtuurin avulla edistystä ja keisarillista valtaa”. Hän muokkasi myös alueellisia keskuksia käyttäen klassisistista arkkitehtuuria viestimään rationaalisuudesta ja valistuksesta.<sup>157</sup> Valistukseen, sivistykseen, valtaan ja harmonisiin suhteisiin yhdistyvä Jaroslavlin keskustan klassisistinen arkkitehtuuri muodostaa vastakohdan rähjäiseen, välinpitämättömään, työtä välttelevään ja auktoriteetteja vastustavaan Afonjaan. Kaupungin maamerkkejä nähdään elokuvassa myöhemmin lisää.

Afonja asuu Jaroslavlin pohjoispuolella Dzeržinskin kaupunginosassa kerrostalolähiössä viisikerroksisessa elementtikerrostalossa osoitteessa Prospekt Dzeržinskava eli

---

<sup>156</sup> Chernyshova 2013, 169.

<sup>157</sup> Esimerkiksi Brumfield 1983, 276. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] pursuit of architecture as a manifestation of progress and imperial glory.

Dzeržinskinkatu 59, rappukäytävä 3 (ks. kartta 1 sekä kuvat 2–5).<sup>158</sup> *Tietoa Venäjän asuinrakennuksista* -tietokannan<sup>159</sup> mukaan talo on valmistunut 1973.<sup>160</sup> Rakennusrivistön reunassa näkyy elokuvassa nostokurki, joka ilmentää keskeneräisyyttä, mutta myös uutuutta ja vitaalisuutta, pihapiiri vaikuttaa olevan vasta osittain valmis. ”Nostokurkien hoikista silueteista tuli tunnusomaisia isänmaamme maisemassa. [...] Uusia sosialistisia teollisuuskeskuksia työntekijöiden asutuksineen rakennettiin: noin 600 uutta kaupunkia ilmestyi kartalle viimeisinä 35:nä vuotena. Myös vanhat kaupungit kokivat muodonmuutoksia saavuttaen nuoruutensa uudelleen”, Andrei Ikonnikov ja Georgii Stepanov kuvasivat 1963.<sup>161</sup>

Elokuva näyttää asumisen sosiaalisia ulottuvuuksia. Afonjan asuinalue on eloisa, kerrostalojen ympäristössä leikitään, ripustetaan pyykkejä ja tavataan naapureita. Parvekkeilla on kukkalaatikoita ja pyykkejä kuivumassa. Aasukkaat näyttävät viihtyvän ”kerrostaloidyllissä” ja sosiaalista kanssakäymistä on paljon. Viihtyisyyden vaikutelmaa lisää se, että on meneillään kaunis kesäpäivä. Andrey Shcherbenokin mukaan pysähtyneisyyden ajan elokuvien tunnusmerkkeihin kuuluvat sää ja vuodenaika. Kauniin kesäpäivän sijaan on usein ”myöhäinen syksy tai märkä ja kurainen talvi”. Toisin kuin suojasään ajan elokuvissa, asunnot, hruštšovkat, eivät ole uutuuttaan kiiltäviä, vaan ränsistyneitä. Myös brežnevkät ”näyttävät enimmäkseen siltä, kuin ne olisivat jo selviytyneet Neuvostoliiton jälkeisestä jatkuvasta infrastruktuurin rahoituksen puutteesta. [...] [R]akennukset ovat ulkoa ja sisältä ränsistyneitä, asfaltti halkeillutta [...]. [...] Päähenkilöitä ei ympäröi tahraton urbaani ympäristö [...]” Shcherbenok kuvaa.<sup>162</sup> Afonjan kesä ja kaunis sää poikkeavat Shcherbenokin näkemyksestä pysähtyneisyyden ajan elokuvien tyypillisestä vuodenaikasta ja säästä. Myös asuinalue eroaa Shcherbenokin näkemyksestä, se on uusi, kodikas ja viihtyisä. Afonja poikkeaa ympäristöstään olemalla itse ”ränsistynyt ja huonosäinen osapuoli”.

<sup>158</sup> Afonjan kotiosoite on selvitetty esimerkiksi *Kinocomedy*-elokuvablogissa. По местам съёмок фильма «Афоня» 2014, *Kinocomedy*-elokuvablogi.

<sup>159</sup> *Tietoa Venäjän asuinrakennuksista* (ven. Информация о домах в России) on tietokanta Venäjän asuntokannasta.

<sup>160</sup> Информация о домах в России -asuntotietokannan tiedot Jaroslavlistä.

<sup>161</sup> Oukaderova 2017, 4. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Slender silhouettes of tower cranes became a characteristic detail of our Motherland’s landscape. [...] New centres of socialist industry are being created, along with new settlements: about 600 new cities have appeared on the Soviet Union’s map in the last thirty-five years. Old cities too are experiencing an essential transformation, regaining their youth.

<sup>162</sup> Shcherbenok 2016, 78–79. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] late fall and wet, dirty winter. [...] mostly look as if they have already survived the prolonged post-Soviet infrastructural underfunding. [...] buildings are dilapidated inside and outside, the asphalt is cracked [...]. [...] Pristine looking urban environment does not surround characters [...].

Rakennusten väliin sijoittuvalla pihalla kasvaa heinää, rikkaruohoja ja villejä kukkia. Piha vaikuttaa olevan vielä joutomaata ja myös se kertoo alueen keskeneräisyydestä. Talojen vierustalla olevat rehevät kukkapenkit on rajattu matalalla puuaidalla (ks. kuvat 2 ja 5). Pihan muokattu ja muokkaamaton ympäristö tuo mieleen Afonjan ja muiden asukkaiden suhteen. Muut asukkaat muokkaavat kukkapenkkejä ja ovat erottautuneet villistä luonnosta. ”Kesyton Afonja” ei osallistu toimintaan, vaan ”rehottaa vapaana”.

Eräässä elokuvan kohtauksessa asukkaat ovat yhteistoimin rakentamassa pihalle katosta ja pystyttämässä leikkivälineitä. Afonjalla ei ole aikomustakan osallistua puuhaan. Tämä havainnollistaa katsojalle Afonjan suhdetta ympäristöönsä. Attwood kirjoittaa, että Brežnevin ajalla oltiin, samoin kuin oli oltu Hruštšovin ajalla, huolissaan yksityistymiskehityksestä ja naapureita innostetun yhteistoimintaan. Esimerkiksi *Rabotnitsa*-lehti raportoi 1975 jaroslavlilaisia innostetun liittymään talotoimikuntiin, jotka järjestivät talkoita, joissa ”siivottiin kerrostalojen ullakoita ja kellareita, rakennettiin ja korjattiin leikkivälineitä sekä maalattiin rappukäytäviä ja siivottiin sisäänkäyntitiloja”. Uuteen, yksityisempään arkeen tuli yhdistää sosiaalinen vastuuntunto ja se edellytti yhteistyötä yhteisten tilojen kunnossapidossa.<sup>163</sup> Tosin subbotnikkien eli ”lauantaitalkoiden” työ ei todellisuudessa aina ollut mielekästä.<sup>164</sup> Lisäksi, Attwood muistuttaa, ”yleensä ihmiset viettivät mieluummin vapaa-aikansa ystävien, jotka he olivat itse valinneet, kanssa, kuin usein rasituksena olevien naapureiden kanssa”.<sup>165</sup> Niinpä Afonjan kieltäytyminen talkoisiin osallistumisesta ei vaikuta täysin poikkeukselliselta.

Afonjan naapuruston parvekkeella nähdään painonnostaja (ks. kuva 6). Mies vaikuttaa olevan aina parvekkeella voimailemassa, sillä hänet nähdään siellä useasti, niin päivällä kuin yölläkin. Painonnostaja on elokuvassa vitsi, mutta urheiluharrastus vertautuu Afonjan vetelehtimiseen ja saa tämän näyttämään laiskalta, saamattomalta ja pitkäjänteiseen toimintaan kykenemättömältä. Toisaalta painonnostaja viettää kaiken aikansa yksin parvekkeella tehden ”turhaa työtä”. Samoin kuin talkootapauksessa, myöskään tässä Afonjan vertailussa saama negatiivinen merkitys ei ole yksiselitteinen.

---

<sup>163</sup> Attwood 2010, 195. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] counteract the privatising tendency [...]. [...] to clean the attics and basements of their apartment blocks, to build and repair equipment in the children’s play area, and to paint staircases and clean entrance halls.

<sup>164</sup> Shlapentokh 1989, 100–101.

<sup>165</sup> Attwood 2010, 199. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] people generally preferred spent their free time with friends they had chosen rather than neighbours who had been imposed on them [...].

Afonjan koti on suuri yksiö. Siinä on eteinen, keittiö, makuuhuone/olohuone (jota kutsun tästä eteenpäin makuuhuoneeksi), kylpyhuone ja parveke (ks. pohjapiirros 1). Tilava eteinen yhdistyy lyhyeen käytävään, jonka toisessa päässä on keittiö, ja josta päästään kylpyhuoneeseen ja makuuhuoneeseen, josta on käynti parvekkeelle (ks. kuvat 7–15). Lattia on parkettia. Makuuhuoneen seinillä on vaalea tapetti, jossa on perhosten ja vaaleanpunaisten kukkien kuvia. Tapetissa on musta kädenjälki sekä muita tahroja ja likaa. Keittiön seinissä on lavuaarin ja hellan takana valkoisia laattoja suojaamassa roiskeilta, muuten keittiön seinät ovat alaosasta vaalean ruskeat, yläosasta luonnonvalkoiset. Myös kylpyhuoneessa seinillä on lavuaarin vieressä vaaleita laattoja, muuten seinät on maalattu alaosasta vaalean ruskeaksi ja yläosasta luonnonvalkoisiksi. Kylpyhuoneen peili on säröillä. Huonekaluja on vähän ja niillä ei vaikuta olevan omaa paikkaa, sillä ne ovat eri kohtauksissa eri paikoissa. Rempallaan oleva asunto kuvaa asujaansa.

Asunnon vaaleat seinät sekä esineiden ja huonekalujen vähyys luovat valoisan ja ilmavan vaikutelman. Afonjan koti ei kuitenkaan ole tyylikkään minimalistinen ja elegantti, vaan kuvaa pikemminkin henkistä tyhjyyttä ja toisaalta illuusiottomuutta, toisaalta ihanteettomuutta. Asunnon tyhjyys ja epäkuntoisuus viestivät vääränlaisesta esineettömyydestä, tavarafetisismin välttämisestä ja epäpikkuporvarillisuudesta. Asunto on ”väärällä tavalla yksinkertainen ja askeettinen”. Brežnevin Neuvostoliitossa suhde kulutustavaroihin oli kaksijakoinen. Toisaalta haluttiin olla riippumattomia materiasta, toisaalta tavaroiden niukkuuskaan ei ollut suositeltavaa. Rationaalisesta ja minimalistisesta sisustusihanteesta siirryttiin vanhahtavampaan ja koristeellisempaan, ja jo 1960-luvulla askeettista kotia alettiin pitää kummallisena. ”[H]enkilöä, joka eli askeettisesti, tyhjässä asunnossa, ilman mitään kodinkoneita, pidettiin outona”, Gurova kirjoittaa viitaten Zhilinaan ja Frolovaan.<sup>166</sup> Esineet toimivat myös ideologian ja yhteisten kokemusten jakajina. Afonja ei tässäkään suhteessa ole osa yhteisöä. Rähjäisyyden ja askeettisuuden voidaan tulkita lisäksi viestittävän, että kyseessä on poikamiehen asunto. Miesten ei 1970-luvulla Neuvostoliitossa oletettu tekevän kotitöitä, paitsi esimerkiksi korjaavan huonekaluja ynnä muuta sellaista.<sup>167</sup> Afonjan kodin rähjäisyys kertoo myös, että häntä ei kiinnosta huolehtia kodistaan ja viittaa näin masennukseen ja alkoholismiin. *Afonja* on epätavallisen synkkä elokuva Danelijalta, kriitikko Konstantin Rudnitskii kuvasi 1980.<sup>168</sup> ”Eräs katsoja kirjoitti, ettei nähnyt syytä tehdä *Afonjan* kaltaisia elokuvia. ’Miksi meidän täytyy katsoa elokuvia tällaisista *Afonjoista*, kun

<sup>166</sup> Gurova 2006, 95. Viitaten Zhilina ja Frolova 1969.

<sup>167</sup> Esimerkiksi Buchli 1999, 152–153.

<sup>168</sup> Michaels 2009, 350–351.

heitä on oikeassakin elämässä, aivan nenämme alla, ja me olemme kurkkuamme myöten täynnä heitä?’ Danelijalle tämä oli tietenkin juuri syy siihen, miksi Afonjan kaltaiset henkilöt kuuluivat valkokankaalle Neuvostoliitossa”, Michaels toteaa viitaten Danelijaan.<sup>169</sup> Afonjan ”ongelmat, mukaan lukien alkoholismi, ovat selvästi johdettu neuvostotodellisuudesta 1970-luvulla”, Michaels kirjoittaa.<sup>170</sup> Prokhorov arvioi Leonid Gaidain elokuvissa alkoholismin edustaneen heikkouden sijaan koomisuutta, eroten näin Stalinin ajan puhtoisia sankareita, kun aikaisemmin alkoholi oli elokuvissa edustanut rikollisuutta ja dekadenssia.<sup>171</sup> Samoin Afonjassa alkoholi on myös karnevalistinen ja kapinallinen asia.

Eräissä elokuvan kohtauksissa Afonjan makuuhuoneen pöydällä on maljakossa vaaleanpunaisia tekokukkia (ks. kuvat 14–15). Boym kuvaa tekokasveihin suhtaudutun vaihtelevasti.<sup>172</sup> Laktionovin maalauksessa *Uusi asunto* oleva tekokukka nähtiin pikkuporvarillisuuden ja banaaliuden esineellistymänä. Tekokasveja pidettiin jäänteinä porvarillisista kasvihuoneista tai niiden katsottiin olevan sukua ”porvarillisille pelargonioille”.<sup>173</sup> Aleksandr Solženitsynin romaanissa *Matrjonan talo* (1963) ”tekokukka on jälleen ’naturalisoitu’ ja nähdään osana vaatimatonta maalaiselämää, 1960-luvun urbaanien intellektuellien johtamien makusotien ulottumattomissa”, Boym kirjoittaa.<sup>174</sup> *Afonjassa* tekokukka korostaa Afonjan asunnon sisustuksen niukkuutta ja rähjäisyyttä. Toisaalta se muistuttaa tapetin vaaleanpunaisten kukkakuvioiden kanssa maaseudusta ja Afonjan kotikylästä. Tädin ikkunalla on Afonjan muistoissa saman värinen pelargonia (ks. kuva 16). Katjan tehdessä päätöksen lähteä etsimään Afonjaa maaseudulta, hänellä on yllään valkoinen mekko, jossa on vaaleanpunaisia kukkia (ks. kuva 17). Kukat muistuttavat tässäkin maaseudusta ja ehkä vihjaavat orastavasta rakkaudesta.

Afonjalla ei ole sänkyä, vaan hän nukkuu sohvalla. Sohvan vieressä on kaksi matkalaukkuja, joissa Afonja säilyttää vaatteitaan. Sohvilla nukkuminen ja matkalaukut kertovat väliaikaisuudesta, siitä että Afonja on kotoisin muualta, eikä ole löytänyt paikkaansa uudessa

---

<sup>169</sup> Michaels 2009, 352. Viitaten Danelija 1976. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. One viewer wrote in to say that he wondered whether there was even a point to making films like Afonia. ‘Why do we need to see such “Afonias,” when they are right here, under our noses, and we’re sick to death of them?’ For Daneliia, of course, that was exactly why characters like Afonia belonged on Soviet screens.

<sup>170</sup> Michaels 2009, 349. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] problems, including alcoholism, are clearly drawn from the real Soviet world of the 1970s.

<sup>171</sup> Prokhorov 2003, 462 ja 472.

<sup>172</sup> Boym 1994, 294.

<sup>173</sup> Boym 1994, 8.

<sup>174</sup> Boym 1994, 294. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the rubber plant is again “naturalized” and seen as a part of the unpretentious country living in Mother Russia outside the taste wars of the 1960s led by urban intelligenzia.



asuinympäristössään. Vuodesta 1939 alkaen maaltamuutto oli voimakasta.<sup>175</sup> Afonja kertoo ajastaan ja asumisesta myös tässä suhteessa. Toisaalta erikoiset nukkuma- ja säilytysratkaisut olivat tavallisia.<sup>176</sup> Esimerkiksi Afonjan ystävä Koljan tuo tullessaan väliaikaisesti Afonjan luokse asumaan mukanaan retkisängyn, jonka hän sanoo jo vuokranneensa eteenpäin. Kolja nukkuu Afonjan asunnossa kylpyammeessa (ks. kuva 13). 1970-luvulle saakka kylpyhuoneet olivat harvinaisia. Jos sellainen oli, kylpyammeita käytettiin myös moneen muuhun toimintaan kuin vain kylpemiseen. Ammeeseen oli mahdollista luoda omaa tilaa, Boym toteaa.<sup>177</sup> Kylpyammeessa nukkuminen on elokuvassa humoristista, pilailua tilankäytön kokeellisuudella ja kekseliäisyydellä. Siinä, että esineet ovat rikki ja niitä käytetään omalla tavalla, on myös ripaus anarkismia, Afonja ei ole ”mallikansalainen”, vaan luo oman järjestyksensä.

Afonjalla ei ole televisiota. Television puuttuminen mainitaan elokuvassa kahteen kertaan, mikä korostaa puuttumista, vääränlaista esineettömyyttä. 1970-luvulla useimmissa neuvostokodeissa oli televisio, Kristin Roth-Ey kirjoittaa viitaten Firsoviin.<sup>178</sup> Television katsottiin olevan kiinteä osa arkea ja kodin ”teknologistumista”, modernia kotia. Toisaalta televisionkatselu nähtiin passivoivana ja huonona harrastuksena.<sup>179</sup> ”Ei [minulla] ole [televisiota]. Eikä myöskään radiota. Ja en tilaa myöskään sanomalehtiä”, Afonja sanoo elokuvassa. Tämä kertoo, että Afonja ei ole kiinnostunut muusta maailmasta eikä seuraa ajankohtaisia asioita ja television puuttuminen on negatiivista. ”Kukaan ei todella välitä, mitä [Afonja] Borosoville tapahtuu. Me kaikki haluaisimme vain mennä kotiin katsomaan TV:tä”, nainen sanoo ”paikalliskomitean” kokouksessa. Tässä kohdassa televisio edustaa välinpitämättömyyttä, kukin on ensisijaisesti kiinnostunut vain omasta mukavuudestaan. Niinpä ei ole yksiselitteistä, onko television puuttuminen elokuvassa hyvä vai huono asia.

Afonja on ammatiltaan putkimies ja on töissä asuntojen kunnossapitotoimistossa (ven. Жилищно-эксплуатационная контора, ЖЭК), joka on eräänlainen isännöintitoimisto. Putkimiesammatti voidaan nähdä ironisena. Asuntorakentamisessa oli Neuvostoliitossa kiinnitetty päähuomio asuntojen määrään laadun kustannuksella, uudet asunnot olivat usein huonosti suunniteltuja ja rakennettuja.<sup>180</sup>

---

<sup>175</sup> Siegelbaum --, Seventeen Moments in Soviet History -verkkoaineisto.

<sup>176</sup> Esimerkiksi Attwood 2010, 181–182 ja 231.

<sup>177</sup> Boym 1994, 147. Boym kirjoittaa tässä kommunalka-asunnoista, mutta sama päti varmaankin myös muihin asuntoihin.

<sup>178</sup> Roth-Ey 2011, 199. Viitaten Firsov 1977.

<sup>179</sup> Roth-Ey 2011, 199–208.

<sup>180</sup> Ruble 1993, 234.

Esimerkiksi vesijohdot saattoivat toimia vain johonkin aikaan päivästä.<sup>181</sup> Putkimiehenä Afonjalla on mahdollisuus ”nähdä pinnan alle” ja havaita huono rakentamisjälki ja piittaamattomuus tai hän on mahdollisesti osasyylinen niihin. Asumisen sosiaalinen ulottuvuus näkyy myös elokuvassa kuvatuissa kurinpitotoimissa. Afonja joutuu ammattijärjestön paikallisosaston nuhdehtavaksi ja saa kuvansa lähistöllä olevaan ”häpeätauluun” (ks. kuvat 18 ja 19). Kurinpitotoimet eivät paikallisosaston jäsenten mielestä vaikuta olevan mielekkäitä. Puheenjohtajaa lukuun ottamatta muut jäsenet eivät ole kiinnostuneita rankaisemaan Afonjaa. Michaelsin kuvaama Danelijan elokuvien yhteiskuntakriittisyys tulee näkyviin tässä kohtauksessa.

Katja, Afonjaan ihastunut sairaanhoitaja, asuu Jaroslavl’n vanhassa kaupungissa, mahdollisesti osoitteessa Kotoroslin rantakatu 6 (ks. kartta 1). Katjan kävellessä Afonjan asunnolle pitkin Kotoroslin rantakatua nähdään Kristuksen kirkastuksen luostarin (ven. Spaso-Preobraženskij monastyr’, Спасо-Преображенский монастырь) valkoinen muuri ja hieman myöhemmin Pyhän Nikolai Rublenin kirkko (ven. Cerkov’ Nikolaj Rublenogo, Церковь Николы Рубленого), jonka takaa näkyy Kaupungin pelastajan kirkko (ven. Cerkov’ Spasa na Gorodu, Церковь Спаса на Городу). Paitsi että Danelija näyttää ”Jaroslavl’n keskisikaisia arkkitehtonisia monumentteja” ja siten esittää katsojalle elokuvan tapahtumapaikan, hän osoittaa ”myös Venäjän historian ja perinteiden painon”, Michaels arvioi.<sup>182</sup> Vanha kaupunki identifioi Katjan luotettavaksi ja sydämelliseksi.

Katjan kodista nähdään elokuvassa vain eteinen ja Katjan huone (ks. kuvat 20–21). Päättellen eteisessä ovensuussa olevista lastenvaunuista ja suksista sekä siitä, että Katjalla on jääkaappi omassa huoneessaan, hän asuu yhteisasunnon huoneessa. Ikkunalla olevien tummanpunaisten kukkien takaa näkyvät Pyhän Nikolai Rublenin kirkon torni ja kupolit. Tiellä kulkee juuri kärryjä vetävä vaalea hevonen (ks. kuva 22). Näkymän sadunomaisuus kertoo katsojalle Katjan herttaisuudesta ja elokuvan tarinan tässä kohden saamasta onnellisesta ja ”maagisesta” käänteestä, vihjaa, että nyt ollaan ”toisessa ulottuvuudessa” Afonjan oman elämän onnettoman realismin sijaan. Huoneessa on aivan erilainen tunnelma kuin Afonjan asunnossa, se on tummasävyinen, kodikas ja viihtyisä. Kalusteet ja esineet ovat pienessä tilassa kaikki siististi paikoillaan. Kattolampun rimpsuvarjostin on punainen, mikä luo lämpimän punaisen hehkun koko huoneeseen. Huone on sentripetaalisesti kalustettu. Keskellä huonetta on lampun

---

<sup>181</sup> Attwood 2010, 182–183.

<sup>182</sup> Michaels 2009, 354. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] Jaroslavl’s medieval architectural monuments [...] the weight of Russian history and tradition.

alla ruokapöytä ja tuoleja, reunoilla kaappi, hylly, lipasto, pikkupöytä, jääkaappi ja sänky. Katjan hämärä huone henkii sijainnillaan ja kalustuksellaan vanhanaikaisuutta, joka Brežnevin ajan Neuvostoliitossa oli saanut positiivisen merkityksen. Afonjan väliaikaisuuden sijaan Katjan asunnon sijainti ja sisustus yhdistävät Katjan ”johonkin pysyvämpään”. Katja tarjoaa Afonjalle mustikkahilloa. Itsetehty hillo kertoo välittämisestä sekä varautumisesta talveen ja pysyvyydestä tässä suhteessa.

Katjan sängyn takana on ornamenttikuvioinen seinävaate tai matto, joka sekin luo huoneeseen lämpöä ja pehmeyttä sekä muistuttaa perinteistä. Muita tekstiilejä Katjan huoneessa ovat kirjailtu pyyhe pesukomuutin yläosassa, raskaat verhot ja matto lattialla. Vallankumouksen jälkeen ”yleisesti erityisesti kaikki pehmeä [sisustuksessa] nähtiin terveydelle haitallisena [...]”, Buchli kuvaa viitaten Organovichiin ja Zarinaan.<sup>183</sup> Stalinin aikana matot sängyn takana olivat jälleen arvostettuja ja niitä käytettiin ”suojaamaan vedolta ja lialta”.<sup>184</sup> Monet Katjan huoneen esineet ja asiat, kuten matto seinällä, kuuluvat Hruštšovin ajalla kodeista eliminointaviin asioihin,<sup>185</sup> mutta jotka Brežnevin kaudella olivat jälleen jopa muodikkaita.

Elokuvassa nähdään myös kahden Afonjan asiakkaan kodit ja hieman niiden ympäristöä. Ne ovat molemmat kodikkaita ja siistejä, ja eroavat näin Afonjan asunnosta. Toinen asiakas on vanhempi mies, joka on ammatiltaan tähtitieteilijä. Hän asuu lähiökerrostalossa yhdeksännessä kerroksessa. Miehen kodissa on paljon kirjoja. Asunnossa olevista kirjoista voidaan päätellä miehen olevan oppinut henkilö. Toisin kuin *Syysmaratonissa* Buzikinilla, kirjat ovat värikkäitä ja järjestyksessä, eivät tummia röykkiöitä. Afonja käy blat-kauppaa<sup>186</sup> miehen kanssa. Mies tarvitsee kylpyhuoneen putkistoon tiivisteen, jota Afonjan mukaan ei saa kaupasta. Niinpä hän ostaa sellaisen Afonjan omasta varastosta. Myös blat-kaupan kuvaus on elokuvassa yhteiskuntakritiikin esittämistä.

Toinen asiakas, jonka koti nähdään, on sievä nainen, jonka Afonja näkee unessa olevan vaimonsa. Naisen koti on asukkaansa näköinen, herttainen ja siisti. Jopa koiralla on rusetti kaulassa. Vaikka naisen nähdään asuvan uudessa kerrostalossa, keittiön sisustus jäljittelee maaseutuasuntoa. Seinällä on puupaneelit, keskellä huonetta vaaleaa puuta oleva pirttipöytä ja talonpoikaishenkiset tuolit (ks. kuvat 23 ja 24). Somisteena huoneessa on hohloma-

---

<sup>183</sup> Buchli 1999, 44–45. Viitaten Organovich 1928 ja Zarina 1928. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. In general all that was 'soft' was considered hazardous to one's health [...].

<sup>184</sup> Buchli 1999, 89.

<sup>185</sup> Esimerkiksi Buchli 1999, 145.

<sup>186</sup> Blat (ven. blat, блат) merkitsee epävirallista kauppaa tai ystäväkauppaa, hyviä suhteita, jolla saattoi ohittaa ”virallisen jakelujärjestelmän”.

kukkakuvioiden koristeltuja esineitä ja samovaari, oven edustalla räsymatto. Asiakasnaisten koti vertautuu Katjan kotiin ollen siihen nähden liioitteleva ja epäaito.

Ulko-ovessa on sisäpuolella muhkea kirkkaan punainen pehmuste (ks. kuva 25). Pehmustetut ovet olivat ainakin 1980-luvulla suosittuja, eräässä elokuvablogissa muistellaan. Niiden asentamisen syynä oli lämmöneristys, sillä ulko-ovet oli usein tehty vanerista, ja se, että ovi näyttäisi jyrkemmältä.<sup>187</sup> Sen sijaan esimerkiksi *Syysmaratonissa* Buzikinien ovesta on ulkopuolella ohut ruskea pehmuste. Nainen on siis mahdollisesti nähnyt vaivaa hankkiakseen ovipehmusteensa. Kaksi punaista pehmustettua ovea nähdään vilaukselta myös *Syysmaratonissa* (noin kohdassa 5:10) Buzikinin työpaikalla. Pehmustetut ovet ovat siis ehkä osa Mosfilmin lavastevarastoa. Naisella nähdään elokuvassa olevan vaikutusvaltaiselta vaikuttavia tuttavuuksia, jotka ovat ehkä auttaneet oven ja muiden erikoisten sisustuselementtien saamisessa. Katjan asunnon ”maalaisuus” ja vanhanaikaisuus yhdistyvät rehellisyyteen ja hyvytyteen, kun sen sijaan asiakasnaisten tapauksessa samantyylinen sisustus on liioitteleva ja teeskentelevä.

Afonja ihastuu naiseen ja auttaa tätä saamaan kotiinsa sopivia esineitä ja harjoittaa näin blat-kauppaa myös tämän kanssa. Afonja aikoo asentaa naisen kylpyhuoneeseen ”suomalaiseksi pesualtaaksi” elokuvassa kutsutun pesualtaan. Se on kermanvärinen ja koristeltu kukkakuvioiden (ks. kuva 26). Pesualtaan kerrotaan elokuvassa olevan valmistettu Saratovissa. Sen ”suomalaisuus” merkitsee hyvää laatua ja tekee siitä houkuttelevan. Myöhemmin Afonja määrätään palauttamaan allas sen oikealle omistajalle, jolle Afonja on vienyt tilalle ruosteisen ja vanhan pesualtaan.

*Afonjassa* kuvataan myös asumista maaseudulla. Vaikka Afonjan asuinympäristö kaupungissa on eloisa ja viihtyisä, hän ei tunne kaupunkia kodikseen, vaan haikailee maalle ja näkee unta siitä, millaista hänen elämänsä olisi, jos hän asuisi maalla. Unessa maaseutu näyttäytyy ideaalina asuinpaikkana. Pojat ratsastavat auringonpaisteissa hevosilla ilman satulaa. Afonjalla on kuusi pellavapäistä lasta, asiakasnaisten vaimona ja pittoreski kotimökki (ks. kuva 27–28). 1970-luvulla neuvostoyhteiskunnassa ilmeni nationalistinen tendenssi. Myös elokuvissa ilmaistiin ”nationalistien huolia, pelkoja ja toiveita”, nationalismia Venäjällä tutkinut John B. Dunlop toteaa. Esimerkkinä keskustelun nationalistisesta ilmapiiristä hän käsittelee muun muassa Vasili Šukšinin elokuvaa *Punainen heisipuu* (1974), jossa Šukšinin

---

<sup>187</sup> Pehmustetuista ovista venäläisissä elokuvissa on keskusteltu muun muassa John Gorentzin elokuvablogissa Kino Reticulator. Gorentz 2009, Kino Reticulator -elokuvablogi.

Dunlopin mukaan kuvaa maaseudun nykyajan tarvelemänä.<sup>188</sup> Danelija ihaili Šukšinia, ja Afonjaa on verrattu *Punaiseen heisipuun* päähenkilöön, Michaels kirjoittaa viitaten Kozhukhovaan. *Afonjassakin* ”Siperia [jossa Afonjan tädin kylä sijaitsee] näyttäytyy puhtaana ja pilaantumattomana Venäjän sydämenä”, Michaels kuvaa.<sup>189</sup>

Tädin kylään, siperialaiseen Borštšovkaan sijoittuvat kohtaukset on kuvattu Jaroslavlin lähellä sijaitsevassa Dievo-Gorodištšen kylässä.<sup>190</sup> Tädin talo on maalamatonta puuta. Siinä on kaksi kerrosta, koristeelliset ikkunanpuitteet ja pieni parveke (ks. kuva 29). Sisätiloista nähdään vain yksi nurkkaus (ks. kuva 30). Hyllyllä oleva joutsenlelu, jolla Afonja on ehkä leikkinyt lapsena, vihjaa, että rumasta ankanpoikasesta on kasvamassa, ei ehkä joutsen, mutta vastuuntuntoisempi, oman toimintansa seurauksia pohtiva henkilö. Afonjan siniharmaa kuviollinen paita sopii tädin pöydän pöytäliinaan ja Afonja vaikuttaa sopivan kyläläisten joukkoon. Kotikylän ympäristö ja ihmiset ovat tuttuja. Jopa eräs lapsi on nimetty Afonjaksi.

Maaseutu näyttäytyy Afonjalle hyvänä ja sopivana ympäristönä, mutta kaupunkikaan ei ole elokuvassa huono asuinpaikka. Elokuvan kodeissa kaupungissa ja maalla asuu toimeliaita ja yhteistä hyvää tavoittelevia iloisia ihmisiä. Afonja saa maalla uuden mahdollisuuden, hänet ikään kuin tunnetaan omana itsenään ja hän on vapaa sosiaalisesta kontrollista, mutta hänen on kohdattava itsensä ja se, ettei hän ole ollut yhteydessä tätiinsä, eikä ole saanut tietää, että täti on kuollut.

### 3.2 Sivistyneistön koti kulttuurikaupunki Leningradissa *Syysmaratonissa*

*Syysmaraton* sijoittuu Leningradiin. Päähenkilö, kaunokirjallisuuden kääntäjä Andrei Buzikin asuu Nina-vaimonsa kanssa Vasilinsaaren länsiosassa uudessa lähiössä (ks. kartta 2). Allan, Buzikinin tyttöystävän ja sihteerin asunto on keskustassa, Nevski prospektin ja Moikanavan risteyksessä (ks. kartta 2). Asuinpaikkojen erilaisuus suurentaa eroa Buzikinin kanssa Leningradin lähiössä omassa asunnossa asuvan vaimon ja keskustassa yhteisasunnossa asuvan tyttöystävän välillä. Myös Varvara, Buzikinin kääntäjäkollega, asuu keskustassa. Lenan, Buzikinin tyttären, asuinpaikan sijaintia en saanut selville, mutta päätellen hänen huoneensa

---

<sup>188</sup> Dunlop 1992, 231–234. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] concerns, fears and hopes of the nationalists.

<sup>189</sup> Michaels 2009, 354 ja 363. Viitaten Kozhukhova 1975. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] a vision of Siberia as the heart of a pure and unspoiled Russia.

<sup>190</sup> Romakina 2014, Россия 1 -verkkouutissivusto.

ikkunasta avautuvasta kattonäkymästä, hänkin asuu keskustassa. *Syysmaratonin* Leningrad on syksyinen, kolea ja hieman rähjäinen, mutta melankolisen romanttinen kulttuurikaupunki. Elokuvassa kokeillaan asumista erilaisissa ympäristöissä, lähiössä ja keskustassa, omassa asunnossa ja yhteisasunnossa. Onni ei kuitenkaan vaikuta löytyvään mistään asuinpaikasta tai -muodosta.

Elokuvan tapahtumapaikassa huomion kiinnittää se, että moskovalaisen Mosfilmin elokuva on tehty Leningradissa.<sup>191</sup> Tapahtumapaikalla on näin ollen muukin merkitys kuin että se on suurkaupunki. Leningrad kulttuurisine merkityksineen korostaa Buzikin hahmon kulturelliutta ja sivistyneistöön kuulumista. Buzikin ammatti sekä muun muassa se, että elokuvassa käännetään Dostojevskia ja Dostojevski mainitaan useaan kertaan, yhdistävät elokuvan kirjailijoiden Pietariin. Lawton nimeää Buzikin päivitetyksi versioksi ”tarpeettomasta ihmisestä”<sup>192</sup> ja katsoo, että on merkityksellistä, että tapahtumapaikkana on ”Leningrad, joka on Puškinin ajoista lähtien synnyttänyt suuren määrän fiktionaalisia lahjakkaita ja tumpeloita antisankareita”.<sup>193</sup> Michaels arvioi Lawtoniin viitaten, että Buzikin on vain osittain tarpeeton ihminen ja Danelija sen sijaan korostaa Buzikin voimattomuutta ja kertoo päättämättömyydestä ja passiivisuudesta. ”[E]lokuva esittää, että pyrkimällä olemaan keikuttamatta venettä – kotona, töissä tai muualla – on kustannuksensa [,] [...] että tekemällä kompromisseja omien arvojen suhteen, on itsetuntoa rapauttava vaikutus. Urakkipijoille ja byrokraateille kumartelun hinnan osoittaminen oli voimakas poliittinen sanoma 1970-luvun Neuvostoliitossa [...]”, Michaels analysoi.<sup>194</sup>

”Myöhäisneuvostoajan melodraaman [...] tyypillinen päähenkilö on mies juoksemassa: vastahakoinen patriarkan rooliin ja velvollisuutensa [...] taakaksi kokeva”.<sup>195</sup> Tällainen Buzikin konkreettisestikin on. Hän juoksee Leningrad taustanaan elokuvan kotien välillä. Sen

---

<sup>191</sup> Tutkija Ira Österbergin huomautus tekijälle 16.10.2018.

<sup>192</sup> Tarpeettomat ihmiset ovat venäläisen kirjallisuuden tyyppihahmoja, jotka usein ovat ”aateliston ja älymystön edustajia, jotka eivät kykene aktiiviseen toimimaan tai yhteiskunnallisen idealisminsa toteuttamiseen käytännössä. Tyytymättöminä itseensä ja taipuvaisina itsesääliin he eivät löydä elämälleen tarkoitusta ja kokevat maailman torjuvan heidät”. Turoma 2011, 288.

<sup>193</sup> Lawton, 1992, 21. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] Leningrad, the city that since Pushkin’s time has bred a vast fictional progeny of gifted inept anti-heroes.

<sup>194</sup> Michaels 2009, 351–352. Viitaten Lawton 1998. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the film does suggest the ways in which trying not to rock the boat—be it at home, at work, or elsewhere—has high costs. [...] the ways in which compromising one’s values can erode self-esteem and dignity. By suggesting the costs of kowtowing to careerist party hacks and bureaucrats, this message had powerful political implications in the Soviet Union of the 1970s [...].

<sup>195</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 152. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] typical protagonist of late-socialist melodrama is the man on the run: the unwilling patriarch who finds his responsibilities as a member of society, a citizen of the state, or head of the family simply burdensome.

sijaan, että pyrkisi ottamaan kohtalonsa omiin käsiinsä, Buzikin ryntäilee uupuneena kaupungin katuja pitkin kodista toiseen yrittäen olla mieliksi kaikille ja selviytyä hänelle asetetuista tehtävistä. Komediaelokuvissa *Kohtalon ivaa* ja *Työpaikkaromanssi* (1977) arkipäiväinen ympäristö on sopiva, ”jopa romanssiin johdattava”. *Syysmaratonissa* kodeista tulee loukkuja, Prokhorov ja Prokhorova toteavat ja arvioivat elokuvan muistuttavan 1930–1950-luvun komediaelokuvia, joissa yksityisyys esitettiin negatiivisesti merkittynä tai kehityskertomuksen alkupisteenä.<sup>196</sup> Kodit eivät *Syysmaratonissa* ole paikkoja, joissa viihdyttäisiin, vaan joissa epämukavuus ja mielipaha sekä velvollisuudet, jotka täyttääkseen Buzikin ponnistelee tulevat ilmi. Kodeissa hän joutuu kohtaamaan itsensä ja läheistensä ristiriitaiset tavoitteet ja pyynnöt.

Buzikinit asuvat Vasilinsaaressa Laivanrakentajienkadulla, numerossa 23, rakennuksessa 1, huoneistossa 746. Alue on uusi ja modernistinen ja ei näin ole ”tyypillisintä kirjailijoiden Pietaria”. Leningradissa ”Vasilinsaaren länsiosasta tuli [...] kaupunkisuunnittelun kokeilun keskus”. Linjarakentamisesta siirryttiin vaihtelevampiin ”lohko-sektionaalisiin rakennuksiin” (ven. blok-sekcionnogo, BS, блок-секционного метода, БС, Suomessa vastaavantuoppinen on lamellitalo). Rakennukset sijoitettiin kehämäiseen muodostelmaan vapaasti tonteille jättäen niille suuret pihat.<sup>197</sup> Buzikin asuu rakennuksessa 1, joka on kadun varrella. Laivanrakentajien kadun numero 23:n kaksi muuta, pienempää rakennusta ovat syvemmällä tontilla. Rakennuksessa, jossa Buzikin asuu, on yhdeksän kerrosta. Se on valmistunut 1969 ja on Lenprojektin<sup>198</sup> tuotantoa. Arkkitehteinä toimivat N. N. Baranov, S.I. Jevdokimov ja V. A. Sohin.<sup>199</sup> Toisen lähteen mukaan rakennus on vuodelta 1972.<sup>200</sup> Talojen välissä on elokuvassa suuri avoin piha-alue ja seinän vierustalla elokuvan kuvaamasta vuodenajasta johtuen lehdettämiä, vielä pieniä puita ja pensaita (ks. kuvat 31 ja 32). Pihalla talon seinustalla on myös puhelinkoppi (ks. kuva 33). Eräässä elokuvan kohtauksessa Nina huutaa pihalta miehelleen asunnon parvekkeella. Suuri tuulinen pihamaa vaikeuttaa äänen kulkua ja kommunikaatiota luoden epämukavuuden tuntua kotialueelle ja puolisoiden välille. Buzikinin

<sup>196</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 121. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] even conducive to romance.

<sup>197</sup> Romanenko Mihail – a, Все дома Санкт-Петербурга -verkkoaineisto. Käännös venäjältä kirjoittajan, alkup. Западная часть Васильевского острова стала центром крупного градостроительного эксперимента [...].

<sup>198</sup> Lenprojekt on 1925 perustettu leningradilainen/pietarilainen asunto- ja siviilirakentamisen tutkimus- ja suunnittelulaitos, joka muun muassa kehitti ”lohko-sektionaalista rakennusmenetelmiä”. Об институте и История. Института «ЛЕННИПРОЕКТ» — 90 лет Rosstron Lenniprojektin -internetsivut.

<sup>199</sup> Romanenko Mihail – b, Все дома Санкт-Петербурга -verkkoaineisto.

<sup>200</sup> Информация о домах в России -asuntotietokannan tiedot Pietarista.

kommunikoinnin hankaluus on humoristista myös hänen ammatinsa valossa, sillä kääntäjänä hän on kielen ja hienovaraisten merkitysten ammattilainen.

Buzikin vaikuttaa olevan eri paria asuinpaikkansa kanssa. Hän ei ole tehokas, innovatiivinen, tulevaisuuteen positiivisesti suhtautuva ”uusi ihminen”, vaan pikemminkin onneton ja vanhoja kaavoja toistava. Asuntorakentamista toisen maailmansodan jälkeen Neuvostoliitossa tutkinut Mark B. Smithin mukaan Danelijan *Syysmaratonissa* kuvaamat ”Leningradin uudet asuinalueet ovat kaikuvia, autioita tiloja, toisin kuin hänen 16 vuotta aikaisemmin tehdyssä elokuvassaan *Romanssi Moskovassa* [...] [1963], jossa kaupunki on voimakkaan modernistinen, ei väsynyt (ks. kuvat 31–35). [...] [K]oko urbaanin elämän infrastruktuuri, keskiössä asuinrakentaminen, vaikuttaa olevan vailla energiaansa ja mahdollisuuksiaan, jotka sillä oli 1960-luvun alussa”.<sup>201</sup> Myös Lida Oukaderova kiinnittää huomiota tähän, *Syysmaratonissa* kaupunkinäkömysten ”entinen optimismi puuttuu täysin. [...] Hän [Buzikin] asuu jo rapistuvassa ja sotkuisessa uudessa asuinrakennuksessa, joka on osa arkkitehtuurikompositiota, joka näyttää pikemminkin autiolta maisemalta kuin dynaamiselta, stimuloivalta tilalta. [...] Leningrad ei vaikuta tarjoavan energiaa innovaatiolle ja inspiraatioille. Satunnainen huomion kiinnittäminen sen sijaintipaikkoihin, rakenteisiin ja pintoihin korostaa kaupungin vanhanaikaista kauneutta [...]”, hän toteaa.<sup>202</sup>

Niinpä asuinalue sittenkin kuvaa Buzikinia. Asuinpaikka on myös Shcherbenokin edellä kuvatun näkemyksen mukainen. Vaikka *Syysmaratonissa* Vasilinsaaren länsiosan rakennukset ovat modernistisia, innokkuutta ja tulevaisuuteen uskovaa henkeä niissä ei tunnu olevan, ja ne ovat jo hieman rapistuneen näköisiä. Smith ja Oukaderova ovat oikeassa, Buzikinin perheen ja ystävien lisäksi asuinalueella ei näytä asuvan ketään muuta, piha ja asunnon ympäristö ovat autioita, toisin kuin esimerkiksi *Afonjassa*, jossa päähenkilön asuinympäristö on hyvin eläväinen ja asukkaat vaikuttavat tyytyväisiltä yhteiselo. Koska *Syysmaratonissa* on syksy, Buzikinin asuinalue näyttää entistäkin synkemmältä. Pilvinen taivas, märkä asfaltti, lehdettömät puut ja pensaat kuvaavat Buzikinin mielenmaisemaa ja elokuvan tunnelmaa sekä

---

<sup>201</sup> Smith 2010, 181. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the new housing districts of Leningrad are echoing, deserted spaces, a contrasting vision to his film of sixteen years earlier, *I Walk around Moscow* (la shagaiu po Moskve, 1963), where the city is vigorously modern, not tired. [...] Yet the whole infrastructure of urban life, with housing at its center, seems to have lacked the energy and possibility that existed in the early 1960s.

<sup>202</sup> Oukaderova 2017, 112. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] is fully devoid of the earlier optimism. [...] He resides in the already deteriorating and cluttered new apartment building, which is part of an architectural composition that looks more like a desolate landscape than a dynamic, stimulating place. [...] Leningrad - does not seem to harbor any energy for innovation or inspiration. The occasional focus on its sites, textures, and surfaces emphasizes the city's obsolete beauty [...].



ehkä myös elokuvan tekoaikaa. ”Sankarien aika on ohi”, syksy on tullut. Prokhorov ja Prokhorova arvioivat myöhäisneuvostoajan melodraamoissa kuvatun ”loistavaa menneisyyttä, menetyksen tuntua sekä kuilua utopian ja todellisuuden välillä”.<sup>203</sup>

Buzikinien asunnossa on suuri olohuone, johon yhdistyy eteinen ja jota käytetään myös ruokahuoneena, makuuhuone, keittiö ja kaksi pienempää huonetta, jotka mahdollisesti ovat vessa ja kylpyhuone tai varasto/vaatehuone, sekä parveke (ks. pohjapiirros 2). Rakennuksen asunnot pyrittiin suunnittelemaan mukaviksi ja toimivaksi. Niihin rakennettiin tilavat huoneet, parvekkeet ja kiinteät vaatekaapit. Näin kuvataan Buzikinien asuintaloa Pietarin asuinrakennuksia esittelevillä verkkosivuilla.<sup>204</sup> Asunnon pohjapiirroksen piirtämistä vaikeutti asunnon suuri tavaramäärä. Tavarat estävät katsojaa hahmottamasta tilakokonaisuutta. Pohjapiirros on peilikuva verrattuna kuviin, joissa asunto nähdään ulkoa (ks. pohjapiirros 2 ja kuva 36). Asunnon sisätilat ja parveke kuuluvat siis eri asuntoihin tai asunnon sisäkuvat on kokonaan tai osittain kuvattu studiossa.

Asunto on kalustettu vanhan näköisillä, raskailla ja koristeellisilla, tummasta puusta valmistetuilla huonekaluilla (ks. kuva 37). Modernistisista sisustushanteista tuli Brežnevin ajalla vanhanaikaisia. Antiikki, talonpoikaisesineet ja harvinaiset esineet sekä yksilöllisyys, uniikkisuus ja henkisyys sisustuksessa tulivat muotiin. ”Hyvin toimeentuleva ja verkostoitunut kulttuurieliitti [...] oli kiinnostunut kalliista antiikkihuonekaluista, niistä tuli sekä ylemmän sivistyneistön että materiaalsen menestyksen symboli”, Chernyshova kirjoittaa viitaten Vail’iin ja Genisiin.<sup>205</sup> ”Vanhaan älymystöön” kuuluvien hienoa asuntoa ei elokuvissa pidetty niin huolestuttavana, sillä he olivat tottuneet materiaalisesti runsaampaan ympäristöön, eivätkä kiinnittäneet siihen huomiota.<sup>206</sup> Buzikinien mukava ja ajanmukaisesti sisustettu koti kertoo korkeasta statuksesta ja kuulumisesta sivistyneistöön. Toisaalta esineet ovat elokuvassa arkielämän tiellä ja siten koomisia ja saavat negatiivisen merkityksen. Buzikineillä on piano, mikä sekin kertoo kulttuurikodista. Muuhun sisustukseen sopivasti piano on tummaa puuta ja sen kansi on koristeltu puuleikkauksin. Myös asunnon lukuisat koriste-esineet kertovat minimalistisen sisustuksen hylkäämisestä (ks. esimerkiksi kuva 38). Makuuhuoneessa Buzikineillä on sängyn päädyn yläpuolella kaksi koristetta (ks. kuvat 39 ja 40). Elokuvan

<sup>203</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 157. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] the “radiant past”, conveying sense of loss and an unbridgeable gap between utopia and empirical reality.

<sup>204</sup> Romanenko Mihail – b, Все дома Санкт-Петербурга -verkkosivusto.

<sup>205</sup> Chernyshova 2013, 165–166 ja 181. Viitaten Vail’ ja Genis 1996. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Cultural elites with better financial opportunities and connections [...] were keen on expensive antique furniture, which became a symbol both of membership in the upper intelligentsia and of material success.

<sup>206</sup> Chernyshova 2013, esimerkiksi 71–72.

alussa niitä tosin nähdään sängyn päädyssä vain yksi. Ne eivät vaikuta olevan pelkkiä koristeita, vaan ehkä jonkinlaisia unisiepparin tyyppisiä esineitä tai suojeluksen symboleja ja siten mahdollisesti merkkejä ”henkisydestä” sisustuksessa.

Sivistyneistö sisusti mieluusti ”kulttuurisymboleilla, kuten kirjoilla ja taiteella”.<sup>207</sup>

Buzikineillakin on taidetta ja runsaasti kirjoja. Heti elokuvan alussa nähdään olohuoneessa klovnia esittävä taulu (ks. kuva 37). Taulu vaikuttaa kuvaavan sen vieressä istuvaa apeaa Buzikinia, etenkin, koska elokuvan alkuteksteissä ilmoitetaan kyseessä olevan ”surullinen komedia” tai tragikomedia (ven. pečal’naâ komediâ, печальная комедия). Venäläisissä elokuvissa kirjat merkitsevät usein positiivisia asioita, intellektuaalisuutta, kulttuurin harrastamista ja tuntemusta. *Syysmaratonissa* kirjat kertovat Buzikinin ammatista ja sivistyneistöön kuulumisesta, mutta ne ovat, erityisesti Buzikinin alettua tapetoida, asunnossa tiellä ja hankaloittavat liikkumista ja kommunikaatiota. Henkilöhahmot nähdään puhumassa toisilleen kirjapinojen lomitse (ks. kuvat 41 ja 42). Lähes minkään kirjan nimeä ei näy, ne ovat vain tummaa massaa. 1960- ja 1970-luvulla kirjojen keräämisestä tuli Neuvostoliitossa hyväksyttyä ja jopa muodikasta. Aikaisemmin kirjoja esineinä, sisällön sijaan, arvostavia oli pidetty porvarillisina. ”1980-luvun puoliväliin mennessä kotien kirjakokoelmassa oli keskimäärin yli 500 kirjaa.”<sup>208</sup> Niinpä ei ollut lainkaan epätavallista, että kotona oli paljon kirjoja.

Buzikinien asemasta, hyvästä toimeentulosta ja materiaalisesti mukavasta elämästä kertoo myös tehosekoitin (ven. mikser, миксер). Lena-tytär on muuttamassa hydrologin sijaiseksi pestatun poikaystävänsä kanssa Žohovinsaarille Jäämerelle ja Nina huolehtii, että tehosekoitin otetaan mukaan, jotta lapsi voi tehdä mehua ja saa vitamiineja. 1970-luvun lopulla 15% vastaajista ei VNIKS:in<sup>209</sup> tutkimuksessa tiennyt, mikä tehosekoitin on ja ”10% ei ollut aivan varma, mihin sitä käytettiin”.<sup>210</sup> Tehosekoitin ei siis ollut aivan tavallinen, joka kodin väline.

Intellektuellit ja arkielämä on Venäjällä usein nähty toisiinsa sopimattomina. Intellektuellit nähtiin moraalisin ja kulttuurisin esikuvina sekä kuluttamisen ja huonon maun

---

<sup>207</sup> Chernyshova 2013, 181. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] cultural symbols, such as books or art collections.

<sup>208</sup> Lovell 1998, 685. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. By the mid-1980s the average home collection was over 500 volume.

<sup>209</sup> VNIKS tulee sanoista Yleisneuvostoliittolainen kulutustavarakäsitysten ja valtionkaupan tieteellinen tutkimusinstituutti. ”VNIKS:in tarkoituksena oli tutkia ja valvoa tiedonkeruuta kuluttajien mieltymyksistä ympäri maata ja neuvoa kauppaa ja teollisuutta.” Chernyshova 2013, 26.

<sup>210</sup> Chernyshova 2013, 191. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] 10 per cent were not sure what it was used for [...].

vastustajina.<sup>211</sup> Kuitenkin se, mikä käsitettiin huonoksi mauksi, vaihteli.<sup>212</sup> Boym kuvaa Majakovskin taistelua tasaisen harmaata lannistavaa *bytiä* vastaan.<sup>213</sup> Myös Buzikin on ikään kuin arjen vankina. Arkipäivän banaalit pikkuseikat säilyivät, vaikka arki ja asuminen oli määrä uudistaa vallankumouksen jälkeen, Attwood toteaa viitaten Boymiin ja siteeraa Majakovskin itsemurhaviestiä: ”lemmenlaiva on murskautunut vasten *bytiä*”.<sup>214</sup> Näin vaikuttaa käyneen Buzikinillekin.

Vaimoaan ilahduttaakseen Buzikin aikoo tapetoida heidän olohuoneensa uudelleen. Siniharmaa tapetti, jonka kuviot muistuttavat kahleita, joka vahvistaa mielikuvaa asunnosta loukkuna, vaihdetaan vihertävänkeltaiseen vaaleampaan ja romanttisempaan tapettiin (ks. kuvat 37 ja 43). Tapetointi ei kuitenkaan valmistu elokuvassa. Buzikinin epäkäytännöllisyys tulee esille Žohovinsaarille muuttamassa olevan Lenan repliikissä, joka koskee saarella oloaika: ”Se on vain kaksi vuotta. Palaamme takaisin ennen kuin saat tapetoinnin valmiiksi”. Buzikin ei ole ”käytännön ihminen”, vaan hidas tarttumaan asioihin sekä käytännössä että yksityiselämässään. Näin vahvistetaan kuvaa Buzikinista intellektuellina ja ”arkeen sopimattomana ihmisenä”. Tapetoitavana oleva asunto kuvaa Buzikinin elämää ja mielentilaa, kaikki on hieman epäjärjestyksessä. Hän yrittää sijoittaa palasia sopimaan toisiinsa, mutta ne eivät tunnu löytävän paikkaansa. Tapetoinnin ja yrityksen sen myötä saada elämä uuteen järjestykseen voidaan ymmärtää kuvaavan myös elokuvan tekoajan tunnelmaa. Tapetoinnin kaltaisen kosmeettisen muutoksen sijaan tarvittaisiin suurempia uudistuksia, mutta mikään ei muutu, ”maraton” vain jatkuu. Toisaalta tapetin hankkiminen saattoi olla vaikeaa ja kallista, joten uudelleentapetointi on osoitus suuresta vaivannäöstä. Hyvän tapetin vaihtaminen uuteen on osoitus välittämisestä, rakkaudesta ja kodista huolen pitämisestä.<sup>215</sup>

Toisin kuin Afonjalla, Buzikineilla on televisio, josta he elokuvassa katsovat yhdessä, koko perheen voimin ohjelmaa, jonka arvioin olevan puolalainen agentti Hans Klossista toisen maailmansodan aikana kertova *Stawka większa niż życie* -sarja (1967–1968, suom. Kaksoisolento) (ks. kuva 44). Myös Alla katsoo elokuvassa televisiota ja hän muun muassa tanssii television virityskuvan musiikin tahtiin Buzikinin kansa. Television katselu on elokuvassa arkinen ajanviettotapa ja televisio osa kodin sisustusta. Esimerkiksi *Dekorativnoe*

<sup>211</sup> Esimerkiksi Chernyshova 2013, 64. Ks. myös kohta Käsitteet: Arki.

<sup>212</sup> Boym 1994, esimerkiksi 65.

<sup>213</sup> Boym 1994, 29–35.

<sup>214</sup> Attwood 2010, 27. Viitaten Boym 1994. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] ‘the love boat has crashed against byt’ (Ven. lûbovnaâ lodka / razbilas’ o byt, любовная лодка / разбилась о быт). Runoilija Vladimir Majakovskin 1930 jättämä itsemurhaviesti.

<sup>215</sup> Beumersin haastattelu 1.11.2018.

*iskusstvo SSSR* -lehdessä 1975 television edustaa kuvattiin ”huoneen lämpimimmäksi paikaksi”, johon perhe iltaisin kerääntyy.<sup>216</sup> *Stawka więksha niż życie* -sarja toistaa humoristisesti kolmiodraamatilannetta. Sen draamassa osapuolina ovat liittoutuneet ja kansallissosialistinen Saksa, joiden välillä kaksoisagentti Kloss sukkuloi.

Sarja myös muistuttaa toisen maailmansodan ajasta, johon Buzikinin tilanne vertautuu. Sankaruus ei Buzikinin ympäristössä ole enää monumentalistista ja selkeää, vaan pientä, arkista ja kotioloissa tapahtuvaa. Toisen maailmansodan aika ja jälleenrakennus olivat tarjonneet sankarimiehen rooliin ”helpon narratiivin”, jossa ”sankaruus tapahtui” kaukana perheestä ja kodista. Pysähtyneisyyden ajalla sankaruus oli menneessä ja hahmojen kokemukset ”ovat yhteensovittamattomissa sosialistisen realismin syntaksin kanssa”, Prokhorov ja Prokhorova arvioivat. Maskuliinisuus määrittyi ”toimijuuden puutteen kautta nykyisyydessä”.<sup>217</sup> Asuminen Žohovinsaarilla kaukana kotoa, joille Lena-tytär on muuttamassa, edustavat romanttista, ”suojasäähenkistä” paikkaa, jossa sankaruutta voi ehkä vielä kokea.

Buzikinin sihteeri ja tyttöystävä Alla Jermakova asuu Nevski prospektin ja Moika-kanavan risteyksessä, lähellä Stroganovin palatsia, Literaturnaja kafen<sup>218</sup> talossa yhteisasunnossa. Hän ei kuitenkaan asu siinä täysin tuntemattomien ihmisten kanssa, vaan asunnon toinen asukas on hänen edesmenneen isänsä ystävä. Allan huone on sekä asuin- että työskentelytila (ks. kuvat 45–48). Työpöytänä toimii ompelukonepöytä, jolla on suuri kirjoituskone. Myös Allalla on televisio, pieni, kannettava ja Junost 401 -merkkinen. Allan kannettava televisio ja televisionkatselu yksin vertautuvat Buzikinin perheen kiinteään televisioon ja yhteiseen televisionkatseluhetkeen (ks. kuva 48). Alla pitää sisällä huopatossuja jalassa, sillä asunto on ilmeisesti vetoinen. Kylmyys voidaan elokuvan tarinan kontekstissa tulkita paitsi huoneiston ominaisuudeksi, myös rakkauden lämmön puuttumiseksi.

Buzikinin kollega Varvara asuu yksin suuressa asunnossa Leningradin keskustassa (ks. kuvat 49–51). Hänen asuntonsa ikkunoista näkyy kadun vilinää, monia ohikulkijoita, katuvaloja ja valomainoksia. Eräässä kuvassa asunnosta nähdään vastapäisessä rakennuksessa olevan samanlaiset ikkunat kuin Allan asuntoa vastapäätä sijaitsevassa rakennuksessa (ks. kuvat 52 ja

---

<sup>216</sup> Chernyshova 2013, 200.

<sup>217</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 164–165. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] are incompatible with socialist realist syntax. [...] by lack of agency in the present.

<sup>218</sup> Literaturnaja kafe eli ”kirjallisuuskahvila” on 1800-luvun alussa perustettu pietarilainen Nevski prospektillä sijaitseva kahvila, jossa kävivät muun muassa Dostojevski ja Lermontov, ja sieltä Puškin lähti kohtalokkaaseen kaksintaisteluun.

53). Myös tapetti vaikuttaa olevan samanlainen kuin Allalla. Tosin ei ollut poikkeuksellista, että monilla oli samanlaisia elementtejä sisustuksessa, Alla ja Varvara asuvat mahdollisesti samassa talossa tai tämä Varvaran asunnossa tapahtuva kohtaaminen on kuvattu samassa asunnossa kuin Allan asuntoon sijoittuvat kohtaamiset. Myös Varvaran asunto on kalustettu tummilla koristeellisilla huonekaluilla, mutta se vaikuttaa olevan tilavampi kuin Buzikinien huoneisto. Varvara ei ole elokuvassa miellyttävä hahmo, vaan esimerkiksi taivuttelee kiltin Buzikinin tekemään käännöstöitä puolestaan. Poikkeuksellista muihin tutkimusmateriaalielokuvieni yksin asuviin naisiin nähden on, että Varvara asuu yksin, tai ainakaan hänellä ei elokuvassa nähdä olevan asuintoveria, puolisoa tai perhettä, suuressa asunnossa Leningradin keskustassa. Katsoja saa käsityksen, että Varvara on hankkinut asuntonsa mahdollisesti epärehellisin keinoin ja hyötymällä muista. Hahmon epämiellyttävyyden mielikuvaa vahvistaa Varvaran makuuhuoneen ikkunalla oleva kactus (ks. kuva 52). Se, että Varvara nähdään puhuvan puhelimesta Buzikinin kanssa vuoteessaan maaten samalla kun Buzikin on juuri palannut aamulenkiltä tanskalaisen vieraan kanssa, luo mielikuvan laiskuudesta ja mukavuudenhalusta.

### 3.3 Nainen ja koti -yhdistelmä *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa

Kuten edellä mainitsin, Panfilov kuvaa elokuvissaan provinssien elämää. *Pyydän puheenvuoroa* sijoittuu kuvitteelliseen kaupunkiin, aluekeskukseen nimeltä Zlatograd (ven. Златоград, Zlatograd, suom. Kultakaupunki) ja on kuvattu Vladimirissä. Elokuva alkaa ja päättyy kokoukseen Moskovon Kremlissä. Näin Zlatogradin asema Moskovaan nähden tulee esille. Vaikka elokuvassa ei olla Vladimirissä, vaan se esittää kuvitteellista kaupunkia, näytetään Vladimirin maamerkkejä ja maisemia. Katsoja tunnistaa kaupungin ja identifioi sen vanhaksi ja keskikokoiseksi kaupungiksi. Vladimirin seutu on tunnettu valkoisista kalkkikivisistä rakennuksistaan, joihin kuuluvat elokuvassa nähtävät Vladimirin Marian kuolonuneen nukkumisen katedraali (ven. Uspenskij sobor, Успенский собор) ja Dmitrijevskin katedraali (ven. Dmitrievskij sobor, Дмитриевский собор) (ks. kuvat 54–55). ”Haluamme säilyttää kaupungin uniikin vanhan ulkonäön, kaupunki on 700 vuotta vanha”, elokuvan päähenkilö, vastavalittu kaupunginjohtaja Jelisaveta Uvarova kertoo ryhmälle ranskalaisia vieraita. Elokuvan kaupunki on siis perustettu 1200-luvun lopulla, joten se on

hieman nuorempi, kuin kuvauspaikka, 1108 perustettu Vladimir, mutta kuitenkin Vladimir–Suzdalin (1157–1318) aikakaudella<sup>219</sup> perustettu.

Myöhäisneuvostoajan visuaalisen koodin mukaan nykyaikaan sijoittuvissa melodraamoissa kirkot kuvattiin ristit näkymättömissä.<sup>220</sup> Myös *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa kirkkojen ristejä on rajattu ulos kuvasta tai kirkot on kuvattu niin kaukaa, että ristit eivät hahmotu katsojalle. Kohtauksessa, jossa Uvarova valokuvaa kaupungin näkymiä uuden asuinalueen rakentamissuunnitelmaansa varten, hänen takanaan näkyvän Marian kuolonuneen nukkumisen katedraalin suurimman kupolin risti on rajattu pois kuvasta ja pienempien ristit ovat näkymättömissä kuvan syväterävyysalueen kapeuden takia eli taustan jäädessä epäteräväksi (ks. kuva 54). Uvarovan poistuessaa kuvasta syväterävyys muuttuu, jolloin pienempien kupolien ristit tulevat näkyviin. Samassa kohtauksessa nähtävää Dmitrijevskin katedraalia korjataan tai konservoidaan, sen kylkiä peittävät rakennustelineet (ks. kuva 55). Korjattavana oleva kirkko ja rakennustelineet viittaavat mahdollisesti Uvarovan suunnitelmissa muhivaan uuteen kaupunginosaan tai siihen, että hänen arvomaailmansa on rakenteilla ja muutoksen kourissa. Uvarova ottaa kuvia kaupunkisuunnitelmaansa varten selkä kirkkoon päin, kääntäen selkänsä sille, katsoen kohti uutta ja tulevaa. Toisaalta näin kirkko nähdään Uvarovan taustana ikään kuin turvaten hänen selustansa tai olevan taustarakenne, osa rakennushistoriaa, se esittää, mistä on tultu Uvarovan hahmottaessa tulevaa.

Uvarovan koti nähdään elokuvassa vain sisältä. Hän asuu yhdessä miehensä Sergein ja kahden lapsensa, Juran ja Lenan kanssa. Asunto vaikuttaa sijaitsevan kerrostalossa, sillä lastenhuoneen ikkunasta näkyvän vastapäisen kerrostalon ikkunarivistö ei näytä olevan maan tasalla (ks. kuva 56). Vanhempien makuuhuoneen ikkunoiden näkymästä päätellen ollaan toisessa tai kolmannessa kerroksessa (ks. kuva 57). Asunnon ikkunoiden näkymät saattavat kuitenkin olla myös kulisseeja. Hruštšovin aikaa vanhempaan rakennukseen viittaavat asunnon ovien ovipeilit, olohuoneen lasi-ikkunalliset ovet, olohuoneen erkkeri ja huoneiden korkeus (ks. kuvat 58–59). Toisaalta myös asunto, jossa vietetään häitä ja jonka kerrotaan olevan melko uusi, näyttää sisältä vanhemmalta rakennukselta kuin ulkopuolelta, siinäkin on ovipeilillinen ja lasi-ikkunallinen ovi sekä korkeat huoneet (ks. kuvat 60–61). Tosin hääasunnonkin sisätilakohtaukset on saatettu kuvata toisessa rakennuksessa tai studiossa. Uvarovien asunto vaikuttaa sijaitsevan Stalinin aikaisessa rakennuksessa. Tähän viittaavat

---

<sup>219</sup> Vladimir–Suzdal oli Vladimirin kaupungin seudulle 1157–1318 sijoittunut valtio. 1318 Moskovan ruhtinaskunta valtasi alueen.

<sup>220</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 154.

asunnon klassisuus ja jyhkeys sekä roskakuilu. Roskakuilut keksittiin 1920-luvulla,<sup>221</sup> ja niitä rakennettiin Venäjälle 1930-luvun lopulta alkaen.<sup>222</sup> Niinpä rakennus ei ole tätä vanhempi. Birgit Beumers tulkitsee elokuvassa *Moskova ei usko kyyneliin* Stalinin pilvenpiirtäjässä sijaitsevan asunnon ilmaisevan epäaitoutta ja vieraantuneisuutta.<sup>223</sup> *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa asuinrakennus korostaa kaupunginjohtaja Uvarovan arvovaltaa, mutta tuo esiin myös jäykistäviä ja rajoittavia rakenteita.

Asunnon eteisestä on kulku muihin huoneisiin, kylpyhuoneeseen, molempiin makuuhuoneisiin, keittiöön ja olohuoneeseen (ks. pohjapiirros 3). Koti näyttää viihtyisältä ja siistiltä. Se muistuttaa Laktionovin maalauksessa kuvattua uutta asuntoa (ks. kuva 62). Molemmissa, Uvarovien ja maalauksen asunnoissa olohuoneeseen johtaa lasi-ikkunallinen ovi, lattialla on kalanruotoparketti, huonejärjestys on samantyyppinen ja huoneissa on samansävyiset tapetit, olohuoneessa punainen kuviollinen ja viereisessä makuuhuoneessa vaaleansininen (ks. kuva 63). Uvarovien asunnon sisustus on modernistinen ja elegantti, mutta näyttää kuitenkin ”tavalliselta kodilta”. Kalustus on minimalistista ja siistiä verrattuna esimerkiksi *Syysmaratonin* Buzikinien asuntoon. Huonekalut on järjestetty epäsentripetaalisesti ainakin asunnon elokuvassa nähtävissä osissa. Asunnon ulkonäkö luo vaikutelman *kulturnostista*, sivistyneisyydestä ja hyvästä arvostelukyvystä. Toisaalta sisustus kertoo etuoikeutetusta asemasta, siitä, että on mahdollista hankkia omaa makua vastaavia tyylikkääitä huonekaluja. Modernismi ilmaisee optimismia. Toisin kuin *Syysmaratonissa*, utopiavisiot vaikuttavat olevan vielä näköpiirissä.

Naiset esitettiin neuvostoelokuviissa 1970-luvulla usein pahimpina materialisteina ja tavaraobsession varoiteltiin uhkaavan perhettä. ”Nopeasti nousevat avioeroluvut ja laskeva syntyvyys aiheuttivat paljon huolta neuvostodemografeissa ja päättäjissä 1970-luvulla [...]. Elokuviissa eräs selitys näille [...] trendeille oli konsumerismi, mutta perhe-elämän ja materiaalistien tarpeiden suhde ei ollut aina suoraviivainen”. Esimerkiksi elokuvassa *Perhesyistä* (1977), eräs hahmo ”toteaa modernin minimalistisen kalusteen olevan sopimaton hyvään perhe-elämään. Kokonaisuudessaan elokuva vihjaa materiaallisen mukavuuden puutteen (ts. hyvien huonekalujen ja asunnon tilavuuden) aiheuttavan jännitteitä perheessä.”<sup>224</sup> Uvarova on närkästynyt ranskalaisten vierailijoiden ihmeteltyä hänen heidän

---

<sup>221</sup> Carlborg 2012, Svenskt Uppfinnare Museumin verkkosivut.

<sup>222</sup> Timtšuk 2014, *Vladivostok-3000*-verkkolehti.

<sup>223</sup> Beumers 2016, 496.

<sup>224</sup> Chernyshova 2013, 73. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Rapidly growing divorce rates and falling birth rates caused much unease for Soviet demographers and policy-makers during the 1970s [...]. One of

mielestään vaatimatonta pukeutumistyyliään. Lenin eli vaatimattomasti, Uvarova kertoo lapsilleen. ”Yksi huone [Smolnassa] ja siinä väliseinä. Kaksi vuodetta ja kaappi. Peili seinällä. [...] [K]un ihmisellä elämässä on tavoite... hän ei ole erityisen kiinnostunut vaatteista ja muusta”, Uvarova toteaa. Esimerkiksi Isaak Brodskin maalaus *Lenin Smolnassa* (1930) esittää Leninin asuinympäristön askeettisena (ks. kuva 64).

Elokuvassa nähdään takaumassa myös Uvarovien aikaisempi pienempi koti, jossa he asuvat ensimmäisen lapsen syntymän aikaan (ks. kuva 65). Erityisesti tämän asunnon, joka voisi olla huone yhteisasunnossa, sisustusta käytetään kertomaan asukkaista, sillä tässä kohdassa katsojalle esitellään heidän taustaansa. Valokuvat Jelisavetasta ampumaharrastuksen parissa ja Sergeistä pelaamassa jalkapalloa sekä heidän saamansa palkinnot kilpailevat hyllyillä tilasta vauvanhoitotarvikkeiden kanssa. Suuremmassa asunnossa (josta kerron tästä eteenpäin, ellen erikseen mainitse, että kyse on aikaisemmasta pienestä asunnosta) Uvarovalla on työpöytänsä yllä perhekuvan sekä hänen ja hänen miehensä urheilu-uriiin liittyvien kuvien keskellä kuva Leninistä (ks. kuva 66–67). Toisin kuin *Syysmaratonin* Buzikinin kirjat, Uvarovan kirjat ovat spartalaisessa järjestyksessä työpöydän vieressä hyllyssä (ks. kuva 68). Hyvin järjestyksessä olevat kirjat kuvaavat Uvarovan aatemaailmaa sekä pystyvyyttä, korkeaa työmoraalia ja pedanttiutta. Urheiluun liittyvät esineet ovat asukkaiden persoonista kertovia uniikkeja yksityiskohtia. Perheen urheiluharrastuksista kertovat sukset ja puolapuut eteisessä, kaksi kahvakuulaa olohuoneen sohvan alla sekä valokuvat, viirit ja ampumataulu seinällä (ks. kuva 69). Lastenhuoneen esineet, levysoitin, äänilevyt, muusikoiden kuvat, radio ja kitara viittaavat musiikin harrastamiseen (ks. kuva 70). Lastenhuoneessa on paljon laitteita, mikä on yhtenevää todellisuuden kanssa, sillä erilaisten laitteiden määrä kotitalouksissa nousi.<sup>225</sup> Laitteet ja niiden suuri määrä kertovat myös mahdollisesti äidin korkeasta asemasta, sillä hyvät laitteet olivat kalliita ja niitä saattoi olla hankalaa saada, mutta korkeasta asemasta tai hyvistä suhteista saattoi olla hankinnassa apua.<sup>226</sup>

Musiikkiin liittyvillä esineillä on elokuvassa myös toisenlainen merkitys. Jura löytää elokuvan alussa näytettävässä takaumassa lumesta pistoolin, jolla hän vahingossa ampuu itseään kuolettavasti poskeen yrittäessään saada sitä toimimaan. Ampuessaan itseään Jura kuuntelee lastenhuoneessa levyä Beatlesin kappaletta *Ob-La-Di, Ob-La-Da*. Kohtauksessa,

---

cinema's explanations for these [...] trends was consumerism, but the relationship between family life and material needs was not always linear. [...] delivers a fundamental reproach to modern minimalist furniture for being unsuitable to congenial family life. The film as a whole suggests that it is the lack of material comforts (i.e., good furniture and living space) that causes tensions in families.

<sup>225</sup> Esimerkiksi Chernyshova 2013, 186–187.

<sup>226</sup> Esimerkiksi Chernyshova 2013, 180 ja 194.



jossa hän saa työkalut, joilla rassaa asetta, Jura viheltää *Ob-La-Di, Ob-La-Da*:ta ja soittelee kitaraa. Häitä juhlitaan rakennuksessa, jonka kylkeen on syntynyt mahdollisesti sortumisvaaran aiheuttava halkeama, joka luo kohtausten tunnelmaan uhkaavuutta. Kohtauksessa kuullaan Beatlesin kappaleet *She Loves You* ja *From Me to You*. Neuvostoliitossa suhtautuminen ulkomaiseen musiikkiin oli vaihtelevaa. Ulkomaisten yhtyeiden musiikkia oli mahdollista hankkia mustasta pörssistä.<sup>227</sup> Myös kasettinauhuriin suuri suosio 1960–1985 edisti ulkomaisen musiikin leviämistä. Petr Vail ja Aleksandr Genis käyttävät termiä ”nauhorisoituminen” (ven. magnifikatsia). Vaikkei itse ”omistanut nauhuria, niillä nauhoitettua musiikkia kuuli yksityisissä juhlissa”, kuten häissä. Ulkomaalaisesta musiikista tuli ”syvästi henkilökohtaista, paikallisiin merkityksiin ja kulttuurisiin arvoihin yhdistyvää sekä koko sukupolven identiteettiä vaikuttavaa”, antropologi Alexei Yurchak kuvaa viitaten Cherednichenkoon.<sup>228</sup> Nauhurit elokuvissa saattoivat viitata hämäräperäisyyteen tai ”ongelmanuorisoon”.<sup>229</sup> Musiikkia venäläisissä elokuvissa tutkinut Ira Österberg tulkitsee Beatlesin musiikin edustavan tässä elokuvassa vaaraa sekä tuovan esiin surua ja väistämättömyyttä. Kohtauksen, jossa Jura ampuu itseään, voidaan nähdä ”assosioivan aseet länsimaiseen rockiin, jotka molemmat ovat [...] haitallisia nuorille.”<sup>230</sup> Prokhorov ja Prokhorova katsovat Juran eristävän itsensä myös musiikin keinoin äidin arvomaailmasta.<sup>231</sup> Uvarova tuo Moskovasta työmatkalta tuliaisina Juralle työkaluja. ”Mikset tuonut ulkomaisia?”, Jura kysyy. ”Kotimainen on parempi”, äiti vastaa. Myös tämä dialogi tuo esiin äidin ja pojan erilaiset näkemykset.

Koko perhe nähdään elokuvassa olohuoneessa katsomassa televisiota. Tässäkin elokuvassa televisionkatselu on perheen yhdessäolon muoto. Olohuoneen kirkkaan punainen sohva ja lämminsävyinen tapetti luovat lämpimän tunnelman perheenjäsenten välille (ks. kuva 71). Televisionkatsomiskohtauksen kuvakulma ei ole tavanomainen. Perhe istuu television edessä ja kamera on sen takana (ks. kuva 72). Näin elokuvankatsoja näkee televisionkatsojien kasvot. Asetelma hahmottaa katsojalle Uvarovan perheenjäsenten suhteita toisiinsa ja heidän reaktioitaan toistensa sanomisiin ja television näyttämiin uutisiin. Uutisissa kerrotaan Chilen

<sup>227</sup> Esimerkiksi Yurchak 2006, 185–190 ja 230.

<sup>228</sup> Yurchak 2006, 185–187. Viitaten Vail ja Genis 1996 ja Cherednichenko 1994. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] own tape recorders personally, were regularly exposed to tape-recorded music at private parties [...]. [...] intensely personal, invest with local meanings and cultural values, and contributing to the production of a whole generational identity.

<sup>229</sup> Chernyshova 2013, 197.

<sup>230</sup> Österberg 2018, 85–86. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] associating guns with Western rock, both of which are [...] equally harmful to young people [...].

<sup>231</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 182.

presidentin Salvador Allenden kuolleen. Tässä vaiheessa elokuvassa näytetään vuorotellen televisiota ja sen katsojia, jolloin Uvarovan Chilen tapahtumien aiheuttama pelästynyt ja surullinen ilme ei jää huomaamatta.

Uvarova haluaisi laajentaa kaupunkia joen vasemmalle rannalle, mitä varten hän haluaa rakentaa joen yli sillan (ks. kuva 73). Sillanrakentamisyrittäminen ”kantaa kaikkia mahdollisia humaaneja tuntomerkkejä: Luontoa, lintuja, puita ja ilmaa lapsille ynnä kaikkea muuta kaunista asukkaille yleensä. [...] Kysymys on yksityisen kunnianhimon ja yleisen merkityksen sylimielisyydestä [...]”, kriitikko Eero Tuomikoski analysoi. Kriitikko Juhani Ruotsalo puolestaan näkee ”päähenkilön siltafiksaatiolla” olevan vahva henkilökohtainen lataus.<sup>232</sup>

Kaupunginrakennusprojekti tekee Uvarovan hahmosta moniulotteisen hahmon, hänellä on henkilökohtaista kunnianhimoa ja suuria suunnitelmia eikä hän epäröi toteuttaa niitä.

”[K]atsoja itse päättää, onko hän hyvä vai huono ihminen”, Panfilov toteaa.<sup>233</sup>

Myöhäisneuvostoajan kaupunkiin sijoittuvissa ”naisten elokuvissa”<sup>234</sup> päähenkilöt olivat moniulotteisia hahmoja, joiden ”identiteetti ei rajoittunut vain äitiyteen tai vaimona oloon” ja jotka ”pyrkivät selviytymään vihamielisessä urbaanissa ympäristössä monien identiteettiensä kanssa”. Myös moraaliset seikat kuvattiin kompleksisina näissä elokuvissa, Prokhorov ja Prokhorova arvioivat.<sup>235</sup> Silta ja uusi kaupunginosa ovat myös symbolisia. Prokhorov ja Prokhorova katsovat elokuvan ”tutkivan naisen suhdetta Neuvostoliiton utopian ja sosialismin rakentamisessa”. Sillan avulla Uvarova haluaa yhdistää kaupunkinsa ”loistavaan tulevaisuuteen”. Tämä vie hänen kaiken aikansa, mutta kuilu unelman ja todellisuuden välillä vain kasvaa. Esimerkiksi ”jo olemassa oleva asuinrakennus murenee”. Kysytään pyhittääkö tarkoitus keinot ja kannattiko uhrauksia tehdä.<sup>236</sup>

Myöhäisneuvostoajan melodraamoissa ”keskiössä olivat yksityiset identiteetit ja ydinperheet”, jotka olivat usein ”yhteensovittamattomissa kollektiivisten tavoitteiden tai

---

<sup>232</sup> Tuomikoski ja Ruotsalo 1978, 10.

<sup>233</sup> Bagh [1978] 2008, 184.

<sup>234</sup> Naisten elokuva (woman's film) on elokuvatuotaja Mary Ann Doanen termi, jolla hän tarkoittaa melodraamaa, jossa naispäähenkilö on aktiivinen toimija ja koti merkittävä ympäristö. Esimerkiksi Prokhorov ja Prokhorova 2017, 173. Viitaten Doane 2002. Prokhorovit lukevat myös *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvan naisten elokuvaksi.

<sup>235</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 173–175. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] identity beyond that of a wife and/or mother. [...] Juggling these multiple identities in a hostile urban environment [...].

<sup>236</sup> Prokhorov & Prokhorova 2017, 175–179. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] examine the nature of women's relationship with the Soviet utopian project. [...] the existing apartment buildings fall apart [...].

valtion palvelemisen kanssa, jotka olivat olleet sosialistisen realismin kulmakiviä”.<sup>237</sup>

”Julkinen, edistykseen pyrkivä ja kollektiivinen tila kuvattiin yhdentekevänä”, usein jopa ”vihamielisenä perheen ja yksilön emotionaalisille ja eettisille tarpeille”. Näin melodraamat ”kyseenalaistivat Neuvostoliiton poliittisen utopian hinnan [...]”, Prokhorov ja Prokhorova arvioivat.<sup>238</sup> Brežnevin ajan melodraamoja tutkinut Joshua First kirjoittaa, että aikakauden melodraamoissa ”työn maailmalla ja julkisella elämällä oli merkitystä vain, jos se tuki yksityiselämää” ja esimerkiksi elokuvissa ”Äitipuoli [1973] ja *Moskova ei usko kyyneliin* [1979] julkinen elämä näytettiin esteenä perhe-elämän ongelmien ratkomiselle [...]”.<sup>239</sup>

Kuten muissakaan tutkimusmateriaalielokuvissani, *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassakaan ei kuvata onnellista ydinperhettä. Uvarova menettää poikansa toimiessaan kaupungin hyväksi ja pyrkiessään edistämään kaupunkisuunnitelmaansa. Pojan kuolema luo lähes raamatullisia assosiaatioita. Juuri ennen pojan kuolemaa nähdään Uvarovien olohuoneessa maljakossa narsisseja, jotka kertovat pääsiäisen ajasta, luoden näin yhteyden pitkäperjantain tapahtumiin Raamatussa. Rauhallinen ja lähes kivikasvoinen Uvarova näyttäytyy *Vladimirin Jumalanäiti* -ikonin<sup>240</sup> (ks. kuva 74) kaltaisena hahmona. Lawton katsoo Panfilovin käyttäneen *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa Jeanne D’Arc -teemaa, josta tämä oli aikeissa tehdä elokuvan, mutta hän ei saanut lupaa toteuttaa hanketta.<sup>241</sup>

Kuten kuvasin edellä, pysähtyneisyyden ajalla ”yhä enenevässä määrin ’moderni’, urbanisoitunut, koulutettu ja professionalisoitunut yhteiskunta kehittyi” ja myös naiset olivat korkeasti koulutettuja.<sup>242</sup> Mutta meneillään oli myös ”konservatiivinen käänne”.

”Demografisesta kriisistä” tuli 1970-luvun puolivälistä alkaen asia, jota puitiin lehdistössä ja se nähtiin tasa-arvon negatiivisena seurauksena. Naisten suuri työllisyys Neuvostoliiton Euroopan puoleisissa tasavalloissa ”yhdistettiin nyt avioerojen määrän kasvuun ja jyrkästi alentuneeseen syntyvyyteen.” Tämän pelättiin pian saavan aikaan työvoimapulan ja se johti

<sup>237</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 150–151. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] private identity and the nuclear family at the center [...]. [...] incompatible with collectivist goals or state service – the very core of socialist realism. [...] consumerist demands and the anxieties of the nuclear family.

<sup>238</sup> Prokhorov ja Prokhorova 2017, 156. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. The progress-oriented, collectivist public space is portrayed as indifferent [...] hostile to the emotional and ethical needs of the family and the individual. [...] the cost of the Soviet political utopia [...].

<sup>239</sup> First 2008, 26. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] world of labour and public life has meaning only in so far as it produces results that are then contained within the world of the private. [...] *The Step-Mother or Moscow Does Not Believe in Tears*, public life is shown to obstruct the working out of the family drama [...].

<sup>240</sup> *Vladimirin Jumalanäiti* -ikoni (1100-luku) on ”hellyysikoni”, jossa Maria ja Jeesus on kuvattu poski poskea vasten. Se symboloi Marian äidillistä hellyyttä ja surua hänen aavistaessaan ristiinnaulitsemisen.

<sup>241</sup> Lawton 1992, 21.

<sup>242</sup> Bacon 2002, 17. Viitaten Lewin --, Lane -- ja Hosking --. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] an increasingly ‘modern’ society develop which was urbanised, educated and professionalized.

sukupuoliroolien uudelleenarviointiin ja ”traditionaalisempaan naisten rooliin sekä äitiyden ja kotitöiden painottamiseen”.<sup>243</sup> 1970-luvulla nationalistien annettiin tuoda julki ajatuksiaan mediassa, kuten esimerkiksi elokuvissa, nationalismia Neuvostoliitossa tutkinut Yitzhak Brudny arvioi. Toisinajattelijoiden sijalle haluttiin ”omat intellektuellit”. Nationalistiset ajattelijat ”eivät uhanneet autoritaarista hallintoa” ja heitä voitaisiin ohjailla tarjoamalla julkaisutilaa ja palkintoja. Muun muassa maaseutuproosakirjailijat<sup>244</sup> saivat näkyvyyttä, Brudny kuvaa.<sup>245</sup> ”Naisten roolin käsittäminen perinteisemmäksi toi kodit keskiöön. Vähemmän moderni näkemys perhe-elämästä sopi vähemmän moderniin näkemykseen kodin tilasta”, Chernyshova toteaa.<sup>246</sup> Tätä taustaa vasten ja Breznevian ajan sisustusihanteiden valossa Uvarovien kodin modernismi vaikuttaa pahaenteiseltä. Uvarovan omistautuessa työlleen vaara piilee elokuvassa hänen kotonaan. Musiikin ohella myös ampumataulu olohuoneen seinällä on uhkaava. Se luo vaikutelman, että perhe on jatkuvasti ikään kuin tulilinjalla.

Naisten oletettiin pysähtyneisyyden ajalla huolehtivan perheestä ja kodista.<sup>247</sup> Nämä käsitykset tulevat esiin elokuvassa. Edellinen kaupunginjohtaja kyseenalaistaa Uvarovan ammatinvalinnan ja patistaa häntä lähtemään kotiin perheensä luo. ”Osaan hoitaa asian ja lapset. Tiskata ja pyykätä osaa mieskin. Minun miehenikin osaa.” ”Sergeikö?”, entinen kaupunginjohtaja hämmästelee. ”Mutta kyllä se pyykki silti kuuluu naisille”, hän sanoo myöhemmin. ”Ei vaan pesulalle”, Uvarova vastaa. Uvarova nähdään tekemässä kotitöitä, hän siivoaa ja pesee lattiaa sekä lähettää lapset ostamaan perunoita, maitoa ja voita.

Elokuvan toiseksi viimeisessä kohtauksessa Uvarova on juuri palannut työmatkalta Moskovasta, jossa hän on esitellyt kaupunkisuunnitelmaansa, joka on hylätty. Uvarova vaihtaa jakkupuvun kotimekkoon ja alkaa pestä asuntonsa lattiaa (ks. kuva 75).

---

<sup>243</sup> Attwood 1990, ix. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] was now linked to an increase in the number of divorces and a sharp fall in the birth-rate. [...] a more traditional notion of women's role which stressed a more maternal and domestic orientation.

<sup>244</sup> Maaseutuproosa on suojasään ajalla alkunsa saanut venäläisen kirjallisuuden lajityyppi, jossa kuvataan usein elämää maaseudulla. ”Maaseutuproosa toi esille kritiikkiä modernisoitua ja teknistä kehitystä ihailevaa neuvostoelämäntapaa kohtaan. [...] Erityisesti 1970-luvulla tehdyt ylilyönnit luonnonvarojen hyväksikäytössä ja niiden aiheuttamat ympäristöongelmat nostettiin esiin. [...] Maaseutuproosassa on [...] oma moraalinen sanomansa – luonnon kunnioittaminen sekä maaseudun ihmisten ja perinteisten, ’luonnonmukaisten’ arvojen puolustaminen. [...] Teknistynyt yhteiskunta tuntui potevan henkisten ja moraalisten arvojen puutetta, ja kirjailijat kuvasivat tätä teoksissaan.” Rytkönen 2011, 573.

<sup>245</sup> Brudny 1998, 15–18. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] not threatening the authoritarian nature of the regime itself.

<sup>246</sup> Chernyshova 2013, 173. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. This turn to a more traditional ideal of the role of women brought the home setting into focus. A less modern view of domestic life fitted well with a less modern view of domestic space.

<sup>247</sup> Esimerkiksi Buchli 1999, 152.

Siivousmusiikiksi hän valitsee saman kappaleen, *Eteenpäin ystävät!* -vallankumouslaulun, jonka soittaa lastenhuoneen levysoittimella, jota on elokuvassa laulettu syntymäpäivillä aikaisemmin. Aate ja arki kohtaavat, Ruotsalo toteaa. Luottamiskohtauksen musiikki voidaan myös tulkita ironiaksi, hän huomauttaa.<sup>248</sup>

Toinen asunto, joka elokuvassa nähdään, sijaitsee paikallislehden mukaan Jegorovinkatu 1:ssä kaupungin itäpuolella.<sup>249</sup> Rakennuksen kerrotaan olevan melko uusi, mutta siihen on tullut halkeama (ks. kuvat 76–77). Eräissä rakennuksen asunnossa vietetään parhaillaan häitä ja Uvarova ja hänen työtoverinsa pelkäävät tanssivia vieraita tupaten täynnä olevan huoneiston ja sen parvekkeen romahtavan. Uvarova ei halua aiheuttaa paniikkia ja sanoo hääparille, että asunto on perheelle liian pieni ja että heille annetaan suurempi asunto, jota mennään heti katsomaan. Myöhemmin elokuvassa keskustellaan siitä, mitä halkeamalle pitäisi tehdä ja kuka siitä on vastuussa. Lopulta päädytään siihen, että talo on tarpeeksi kestävä asumiseen. Se tulee kestäväksi 100 vuotta halkeamasta huolimatta, koska se on rakennettu ohjeiden mukaan. ”Monessa talossa on halkeamia, jopa Oscar Niemeyerin talossa Brasiliassa”, eräs keskustelun osallistuja huomauttaa. Kuitenkin lähes kaikki kieltäytyvät allekirjoittamasta todistusta siitä, että rakennus kestää. Haljennut rakennus tuo esiin arvoja ja asenteita, piittaamattomuutta viranomaisten taholta sekä kritiikkiä neuvostojärjestelmää kohtaan. Rakennus voidaan myös nähdä Neuvostoliiton symbolina, jonka perustuksiin halkeama alkaa kasvaa.

### 3.4 Koti vanhassa puutalossa maailmanperintökohtakaupunki Suzdalissa *Teemassa*

*Teemassa* kuvataan asumista vanhassa puutalossa. Päähenkilö, näytelmäkirjailija Kim Jesenin matkustaa Moskovasta Suzdaliin, pieneen kaupunkiin Vladimirin seudulla aistiakseen tunnelmaa uutta, ruhtinas Igorin sotaretkeä<sup>250</sup> käsittelevää näytelmäänsä varten. Suzdal on vanha, 1024 perustettu<sup>251</sup>, kaupunki ja tunnettu Unescon maailmanperintökohteisiin kuuluvista valkoisista monumenteistaan, joihin lukeutuu muun muassa Kreml, kirkkoja ja luostareita. Elokuvassa ne luovat tunnelmaa ja muistuttavat Venäjän historiasta. Luminen

<sup>248</sup> Tuomikoski ja Ruotsalo 1978, 10–11.

<sup>249</sup> Artjuh 2013, *Zebra*-verkkolehti.

<sup>250</sup> *Laulu Igorin sotaretkestä* on Venäjän tunnetuimpia keskiaikaisia ”teoksia”. Se kuvaa Igorin joukkojen taistelua noin vuonna 1185. Kahla 2011, 35–36.

<sup>251</sup> Vanhin kirjallinen dokumentti Suzdalista on vuodelta 1024. Esimerkiksi Cross ja Sherbowitz-Wetzor 1953, 134 ja 256.

valkorakennuksinen kaupunki muistuttaa myös tyhjää valkoista paperia, jonka tekstillä täyttääkseen Jesenin on tullut hakemaan inspiraatiota.

Elokuvan alussa kuvataan ajomatkaa Suzdaliin. Tien ympärillä nähdään vain valkoista hankea, mikä korostaa paikan konkreettista kaukaisuutta, mutta voidaan ymmärtää myös käsitteellisenä etäisyytenä. Maisema tuo mieleen filosofi Nikolai Berdjajevin (1874–1948) kuvaileman ”venäläisen maiseman”, rajattomat, ikuisuuteen kurkottavat niityt.<sup>252</sup> Niittyjä elokuvassa halkoo ”Venäjän tie”. Tuntemattomien maisemien halki kulkeva tie kuvasi ”Venäjän kohtaloa”, Widdis kirjoittaa viitaten Sazonovan tutkimuksiin tien symboliikasta. Vallankumouksen myötä tie muuntui tieksi edistykseen ja sosialismiin, Widdis itse kuvaa<sup>253</sup> Tietä *Teemassa* pyritään kulkemaan takaisin menneisyyteen. Myös elokuvan lopussa edetään tietä pitkin, kun Jesenin pyrkii takaisin Moskovaan. Hän ei kuitenkaan pääse kauas, vaan ajaa ojaan kaupungin ulkopuolella.

Elokuvassa ei nähdä päähenkilön kotia. Jesenin asuu Suzdalissa vierailunsa ajan opettaja Maria Alexandrovnan luona (ks. kuvat 78–79) osoitteessa Aleksei Lebedev -katu 11 (ks. kartta 3). Talon takana ovat Pyhän Nikolain kirkko (ven. Nikol'skaâ cerkov', Никольская церковь) ja Kristuksen syntymän kirkko (ven. Cerkov' Roždestva Hristova, Церковь Рождества Христова). Talon sijainti oli helppo löytää tunnistamalla talon vieressä elokuvassa näkyvät kirkot. Maalaamattomassa puutalossa on suuri kuisti, aidattu piha ja kiviset portinpylväät. Vanha rakennus symboloi muistia Tarkovskin *Peilissä* (1975) ja Juri Norsteinin *Satujen sadussa* (1979). *Teemassa* lumeen peittyvät Maria Alexandrovnan talo ja Suzdalin maisemat vaikuttavat olevan vaipumassa unohdukseen. Talokuvien aikana kuultava musiikki virittää tunnelman haaveelliseksi. Juuri tätä ”unohdukseen vaipumassa olevaa” Jesenin on tullutkin etsimään.

Maria Alexandrovnan talosta nähdään elokuvassa vain eteinen, sali tai olohuone ja huone, jossa Jesenin työskentelee ja nukkuu. Salin toisella puolella oleva keittiö nähdään salin oviaukosta. Olen piirtänyt rakennuksen pohjapiirroksen vain niistä osista, jotka nähdään elokuvassa, joten talo saattaa ”todellisuudessa” olla suurempi (ks. pohjapiirros 4). Lisäksi sisätilat nähdään lähes pelkästään pimeään aikaan ja huoneiden nurkat jäävät piiloon.<sup>254</sup> Vallankumouksen jälkeen koteihin haluttiin valoisuutta. Sen katsottiin olevan terveellistä, Buchli kuvaa viitaten Dubniakiin, mutta myös symbolista, ”pimeys, tietämättömyys ja

<sup>252</sup> Esimerkiksi Widdis 2003, 5. Viitaten Berdyaev 1969 [1937] ja 1990 [1918].

<sup>253</sup> Widdis 2003, 5–6. Viitaten Sazonova 1991.

<sup>254</sup> Elokuvasta on olemassa myös versio, jossa sisätilat eivät ole niin pimeitä.

mikrobit assosioituivat pikkuporvarilliseen arkeen”.<sup>255</sup> Maria Alexandrovnan talossa vallitsee ”vanhanaikainen hämärä”.

Taloon tullaan sisälle tuulikaapin kautta (ks. kuvat 80–81). Rakennus keskittyy elokuvassa nähtävien osiensa perusteella salin ympärille. Pelkän suuren tuvan sijaan rakennuksen tilat on eriytetty huoneiksi. Keittiö ja makuuhuone sijaitsevat eri puolilla salia, erillisissä huoneissa. Talossa on kaksi uunia, jotka sijaitsevat salin sisäkulmissa (ks. pohjapiirros 4). Uunien luokkuja ei näy salin puolella, joten ne avautuvat ehkä muihin huoneisiin.

Sali on sentripetaalisesti kalustettu (ks. kuva 82). Keskellä huonetta on ruokapöytä. Valoa huoneeseen tuovat kaksi rimpsuvarjostimista valaisinta, suuri kattolamppu ruokapöydän yllä ja pienempi pöytälamppu keittiön oven vieressä. Buchli toteaa ”sentripetaalisesti huoneen ympärille järjestetyt huonekalut, joiden keskustana oli ruokapöytä [...]” ja valonlähteenä olevan vain yhden valaisimen, joka usein oli peitetty suurella silkkisellä varjostimella, käsitetyn pikkuporvarilliseksi ja Stalinin aikaiseksi interiööriksi. Hruštšovin aikana tällaista järjestystä pidettiin vanhanaikaisena.<sup>256</sup> *Teemassa* kalusteiden järjestys ilmaisee paitsi vanhanaikaisuutta, myös jotakin positiivista, mihin halutaan palata, mitä Jesenininkin on vailla.

Seinien vierellä on kaksi sohvaa, joista toisella Maria Alexandrovna ja Jeseninin kirjailijaystävä Igor Paštšin nukkuvat, ilmeisesti siksi, että makuuhuone on annettu Jeseninille. Tästä päätellen talossa ei ole muita makuuhuoneita. *Takhtaksi* kutsuttuja sohvia käytettiin päivisin istuimena, öisin nukkuma-alustana. Niiden yläosassa oli ”hylly, jolla oli kirjailtu liina ja erilaisia figuriineja”.<sup>257</sup> Maria Alexandrovnan toisen sohvan yläpuolella olevalla hyllyllä on pitsiliina ja koriste-esineitä (ks. kuva 83). Koriste-esineet ovat Stalinin ajan sisustuksen merkkejä,<sup>258</sup> joita haluttiin välttää suojasään ajalla. Maria Alexandrovnan talossa ne ovat jälleen tai yhä esillä ja taas suosittuja, Brežnevin ajan ”yksilöllisiä ja uniikkeja esineitä”. Lisäksi salissa on muun muassa piano.

Televisio on sijoitettu ikoninurkkaukseen. Eli nurkkaan, jossa aikaisemmin oli pidetty ikonia ja joka sijaitsi vastakkaisella puolella huonetta kuin uuni.<sup>259</sup> Vallankumouksen jälkeen

---

<sup>255</sup> Buchli 1999, 52. Viitaten Dubniak 1931. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] darkness, ignorance and microbes associated with petit-bourgeois *byt*.

<sup>256</sup> Buchli 2002, 221. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] furniture centripetally arranged around the center of the room, focusing on the family dining table [...].

<sup>257</sup> Buchli 1999, 89. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] a self covered with an embroidered cloth on top of which were displayed various sorts of figurines [...].

<sup>258</sup> Esimerkiksi Buchli 1999, 89.

<sup>259</sup> Esimerkiksi Edelman 1993, 13.

haluttiin, että kodeissa olisi ”kulttuuritavaroita” uskonnollisten esineiden sijaan, Buchli kuvaa viitaten Agienkoon. Ikoninurkkaukseen saatettiin sijoittaa paitsi esimerkiksi Leninin tekstejä tai puoluejohtajien kuvia, myös ”radioita tai muita teollisia arvolaitteita”. Nurkkauksen uusi järjestys kuvasi uutta sekulaaria maailmaa.<sup>260</sup> *Teemassa* paikalla on aikansa tärkein viestintäväline.

Sohvan yläpuolella olevan hyllyn lisäksi myös television, pianon ja huoneessa olevien pikkupöytien päällä on liinat. Vallankumouksen jälkeen niitä oli pidetty epähygieenisinä. Erilaiset kankaat ”olivat merkittävä osa Stalinin aikaista sisustusta [...] lähes jokainen mahdollinen pinta oli peitetty”, Buchli kuvaa. Niillä voitiin muokata kodista oman näköinen.<sup>261</sup> Brežnevin ajalla talonpoikaiskulttuurista muistuttavat kankaat olivat varmaankin taas haluttuja.

Maaseutukirjallisuuden kuvaama asumus oli usein vaatimaton, ”kaikki elivät yhdessä enintään kahdessa huoneessa”. Sisustukseen kuului uuni ja ikoninurkkaus, ”pöytä ja muutama tuoli, riippuva kehto, muutama työkalu ja keittiöväline”, sodan jälkeisellä ajalla myös esimerkiksi ”kello, radio ja jopa televisio”. Kiinnostuneempia oltiin kuitenkin vanhoista talonpoikaissesineistä, ”kuten värttinöistä, kirjailluista pyyhkeistä, samovaareista, niinikengistä, puulusikoista ja punotuista koreista”.<sup>262</sup> *Teemassa* Maria Alexandrovnan talon interiööri on tähän verrattuna runsas. Talon interiööri on ”porvarillinen”, tsaarinnan aikaista tai Stalinin aikaista sisätilaa ja kalustusta muistuttava. Toisaalta se sijaitsee pikkukaupungissa eikä siis ole ”maalaistalo”. Ei kuvata vaatimatonta mökkiä, vaan runsasta sisustusta. Talon ikonisiin talonpoikaissesineisiin kuuluvat kirjailtu pyyhe, muut kankaat ja verhot sekä samovaari.

Jeseninin huone sijaitsee salin takana (ks. kuvat 84–85). Sänky on samalla seinustalla kuin uuni, ja on siksi varmaankin talviaikanakin lämmin nukkumapaikka. Kuten *Afonjan* Katjalla ja *Syysmaratonin* Allalla, sängyn takana seinällä on matto. Vallankumouksen jälkeen niitä, kuten muitakin sisustustekstiilejä, oli pidetty problemaattisina. Myös tämä huone on hämärä

---

<sup>260</sup> Buchli 1999, 47–51. Viitaten Agienko 1931. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] radios and other industrial prestige goods.

<sup>261</sup> Buchli 1999, 92–93. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] were significant aspects of the Stalinist interior [...] covering virtually every imaginable surface [...].

<sup>262</sup> Parthé 1992, 8. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] everyone living in at most two rooms [...]. [...] a table, some benches, a hanging cradle, a trunk, and a few utensils and tools. [...] a clock, a radio, even a television. [...] such as distaffs, embroidered towels, samovars, bast shoes, wooden spoons, and woven baskets.



ja se nähdään elokuvassa pääasiassa ilta-aikaan. Tässä huoneessa pimeys assosioituu Jeseninin kirjoitusaiheen etsintään ja toistaiseksi rajalliseen tietoon siitä.

Jeseninin kerrotaan elokuvassa syntyneen samana päivänä, kun runoilija Sergei Jesenin (1895–1925) kuoli. *Laulu Igorin sotaretkestä* innoitti Sergei Jeseniniä ja hänet tunnettiin ”maaseudun viimeisenä runoilijana”.<sup>263</sup> Jeseninin ”erikoisalaa olivat maalaismaisemat ja -muistelmat” ja ”pääaihe nostalgia jo katomassa olevalle vanhalle venäläiskylälle”, venäläisen kirjallisuuden tutkija Edward J. Brown arvioi. ”Sergei Jeseninin mytologiassa” kaupunki ”on labyrintti, jossa ihminen kadottaa sielunsa”.<sup>264</sup> Nimi korostaa maaseudun romanttisuutta, haikeutta katoamassa oleva maaseutua kohtaan sekä muistuttaa perinteistä ja kirjallisesta jatkumosta.

Neuvostoliitossa ”maaseudun ja kaupungin välillä vallitsi elintasokuilu” ja maaseudulla elämän materiaaliset puitteet olivat usein vaatimattomat.<sup>265</sup> 1939–1989 maaseudun asukasmäärä väheni 72:sta miljoonasta 38,9:ään miljoonaan Venäjän alueella Neuvostoliitosta. Maaseudun elinoloja pyrittiin parantamaan 1960- ja 1970-luvulla nostamalla maataloustukea ja kanavoimalla varoja maaseudun olosuhteiden parantamiseen.<sup>266</sup> Maaseutukirjallisuudessa käsiteltiin kuoleva kylä -aihetta ja puolustettiin ”maaseudun arvoja”. Maaseudun ihannoimiseen yhdistyi nationalismi, mutta myös kapinallisuus neuvostovaltaa kohtaan. Sosialistisen valtion katsottiin tuhoavan perinteistä elämäntapaa. ”Monet hyväksyivät jotkut kommunistisen puolueen patrioottisista ja autoritaarisista arvoista sekä inhon länsiorientoituneita dissidenttejä kohtaan”, James von Geldern kuvaa.<sup>267</sup> Nationalistisen liikkeen ajatukset saivat julkaisutilaa, Brudny arvioi, kuten kuvasin edellä.<sup>268</sup> He kyseenalaistivat myös ”modernin, urbaanin asunnon parhaana sosialistisena asumismallina”. ”Valtion suopeus [...] nationalisteja kohtaan selittää muodissa olleiden

---

<sup>263</sup> Esimerkiksi Huttunen 2011, 432.

<sup>264</sup> Brown 1973, 312. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] speciality was village scenes and village memories [...]. [...] a labyrinth where men lose their souls [...]. The principal content of his work is nostalgia for the old Russian village that is already disappearing.

<sup>265</sup> Pallot 1993, 211. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] The gulf in living standards between town and country. [...] From the 1930s Communist Party actively promoted the city, home of the proletariat and proletarian values, as the most progressive form of settlement for the Soviet people.

<sup>266</sup> Siegelbaum –, Seventeen Moments in Soviet History -verkkoaineisto.

<sup>267</sup> Geldern –, Seventeen Moments in Soviet History -verkkoaineisto. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. Many shared certain values with the ruling Communist Party, including patriotism and subordination to authority, and a distaste for western-oriented dissidents [...].

<sup>268</sup> Brudny 1999, 18–19.

antiikin ja talonpoikaiselämän symbolien [...] suvaitsemisen ja jopa hyväksymisen”, Chernyshova arvioi.<sup>269</sup>

*Teemassa* maaseutu nähdään kaupunkilaisen Jesenin silmin romanttisena. Eräässä kohtauksessa Jesenin mainitsee mielessään nimeltä maaseutukirjailijoita ja arvelee, että maaseutu olisi hyvä paikka työskennellä, sillä siellä on kaunista, hiljaista ja ”helppo hengittää”. Suzdalia eivät elokuvassa ihaile siellä itse asuvat, vaan kaupungista tulleet Jesenin ja Svetlana. Svetlanalla on yllään kirjailtu hame, joka erottuu selvästi muiden hahmojen tummista vaatteista (ks. kuva 82). Myös tämä viittaa maaseudun romantisointiin kaupunkilaisten taholta. Maaseudun ihmiset näyttäytyvät Jesenille viattomina ja rehellisinä, jotka ominaisuudet hän uskoo itse kadottaneensa ja sortuneensa kirjoittamaan vain ”turvallisista aiheista”.

Yurchak käyttää termiä ”vnye”<sup>270</sup>, jolla hän tarkoittaa epäpoliittisuutta ja ikään kuin politiikan ulkopuolelle jäämistä, joka voi yhdistyä esimerkiksi kiinnostukseen keskiaikaan tai luonnontieteisiin, aiheisiin, jotka eivät liity politiikkaan ja ole ajankohtaisia, neuvostoyhteiskuntaa puoltavia tai kritisoivia.<sup>271</sup> *Teema* sijoittuu museomaiseen pikkukaupunkiin ja Jesenin kirjoittaa 1100-luvulle sijoittuvaa näytelmää. Lisäksi puhutaan kevyistä aiheista. Elokuvassa on meneillään eräänlainen vnye. Myös asumisympäristöä, Maria Alexandrovnan ”ajatonta” taloa sisustuksineen voitaisiin kuvata termillä vnye. Ainoastaan puhelin ja televisio olohuoneen nurkassa ilmaisevat elokuvan tekoajan nykyaikaa.

Maria Alexandrovnan runsaskalusteisen vanhan puutalon vastakohta on Sashan askeettinen asunto elementtikerrostalossa (ks. pohjapiirros 5 ja kuvat 86–89). Asunnossa sisällä vallitsee samanlainen hämärä kuin Maria Alexandrovnan talossa. Olohuoneessa pimeydestä erottuvat kirjoituskone, levysoitin, levyjä ja kirjoja. Kirjahyllyssä on pieni Mona Lisa -maalauksen kuva sekä hevosta ja ratsastajaa kuvaava perinnelelu. Seinällä on paikallisen runoilijan Alexander Chizhikovin kuva. Esinevalikoima luonnehtii Sashan sivistyneeksi henkilöksi. Anna Lawton katsoo kotiseutumuseossa oppaana työskentelevän Sashan hahmon olevan ”venäläinen sielu ja kulttuuriperinnön vaalija”, joka ”vauhdittaa Jesenin henkistä kriisiä”.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> Chernyshova 2013, 174. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] a modern urban dwelling as a model socialist home. [...] State indulgence of Russian nationalism explains the official tolerance, and even approval, of the contemporary fashion for antiques and symbols of peasant living.

<sup>270</sup> Ven. вне, suom. ulkopuolella, ilman jotain, poissa.

<sup>271</sup> Yurchak 2006, 132 ja 151.

<sup>272</sup> Lawton 1992, 22. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] precipitates Esenin's spiritual crisis [...] expression of the Russian soul and the custodian of the national cultural heritage.

Kohtaus Sashan asunnossa päättyy asetelmaan, jossa Jesenin istuu pimeässä keittiössä, Sasaha ja hänen poikaystävänsä riitelevät maastamuutosta valoisassa eteisessä (ks. kuvat 90–91). Asetelma on symbolinen, pimeys assosioituu itsepetokseen ja valo rehellisyyteen. Sashan kirjailijapoikaystävä työskentelee väliaikaisesti haudankaivajana. Haudankaivajan ammatti vihjaa, että hän on ollut liian uskalias saadakseen muita töitä. Jesenin on valinnut toisen tien kuin hän ja tuntee huonoa omaa tuntoa elämänvalinnoistaan. Kaikki mitä hän on tehnyt tai jättänyt tekemättä, ei ehkä ole ”päivänvalon kestävä”. Sashan poikaystävä on päättänyt lähteä Israeliin setänsä luo ja sieltä Amerikkaan, sillä hän ei halua enää valehdella, hän toteaa. Sasha ja hänen poikaystävänsä ovat elokuvassa ”rehellisiä”, henkilöitä, jotka eivät pysyttele pelkästään ”helpoissa puheenaiheissa”. Sashan askeettinen asunto elementtikerrostalossa assosioituu ”rehellisuuden tilaan”.

#### 4. Yhteenveto ja johtopäätökset

Tutkimusmateriaalielokuvani sijoittuvat Leningradissa tapahtuvaa *Syysmaraton* lukuun ottamatta pienempiin kaupunkeihin, Jaroslavlisiin, Suzdaliin ja Vladimiriin, joka esittää elokuvassa Zlatograd-nimistä kaupunkia. Mikään elokuvista ei sijoitu Moskovaan, vaikka ¾ tutkimusmateriaalielokuvistani on moskovalaisen Mosfilmin tuotantoa. Jaroslavl, Suzdal ja Vladimir ovat kaikki vanhoja kaupunkeja. Ne on perustettu 1000- ja 1100-luvuilla. Sijoittuminen pienempään ja vanhempaan kaupunkiin kertoo, ettei olla loiston, vallan ja ajankohtaisuuden ytimessä, vaan syrjempänä, ”vnye”, etäämmällä autoritaarisuudesta ja sosialistisen realismin sankaritarinoista, neuvostovaltaa vanhemmassa kaupungissa. Sijaintipaikka lisää elokuvien päähenkilöiden vapautta ja tavallisuutta. He ovat ihmisiä, jotka kokevat myös ristiriitoja ja epäonnistumisia.

Tutkimusmateriaalielokuvissani asutaan useimmin kerrostalossa (13 tapausta), vanhemmassa, ennen 1960-lukua rakennetussa kerrostalossa (7 tapausta) ja uudessa, modernistisessa, noin 1960–1970-luvulla rakennetussa kerrostalossa (6 tapausta). Näiden lisäksi asutaan puisessa omakotitalossa maaseutukylässä tai pikkukaupungissa (3 tapausta).

Tutkimusmateriaalielokuvissani asutaan eniten omissa asunnoissa, mutta *Afonjassa* Katja, *Syysmaratonissa* Alla ja ehkä myös Buzikinien Lena-tytär sekä *Pyydän puheenvuoro* -elokuvassa Uvarovit aikaisemmassa asunnossaan, asuvat yhteisasunnossa. Hruštšovin ajalla

alkaneen asuntorakennuskampanjan tavoitteena oli rakentaa oma asunto jokaiselle perheelle. Perheet asuvat tutkimissani elokuvissa yhtä poikkeusta lukuun ottamatta omissa asunnoissa, perheettömät yhteisasunnoissa tai omissa asunnoissa.

Kotikuvausta on tutkimusmateriaalielokuvissani runsaasti. *Afonjassa* 47 minuuttia ja 48 sekuntia, eli 54,75 % koko elokuvan ajasta, *Syysmaratonissa* tunti ja 17 sekuntia eli 67,92 %, *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa 58 minuuttia ja 2 sekuntia eli 40,65 % ja *Teemassa* 46 minuuttia ja 39 sekuntia eli 49,76 %. Yksityistyminen näkyy elokuvissani, niissä käsitellään asukkaiden yksityiselämää ja monet elokuvien kohtauksista sijoittuvat koteihin. Keskimäärin yli puolet elokuvien ajasta, 53,27 %, ollaan kodeissa.

Uvarovien asunnon olohuoneen lämpimät sävyt assosioituvat perheasunnon lämpöön. Afonjan asunnon kylmät sävyt ja askeettisuus viestivät illuusiottomuudesta ja siitä, että kotona ei viihdytä. *Afonjassa* ja *Syysmaratonissa* päähenkilöiden kodit ovat sotkuisia, asumisen jäljet ovat näkyvissä. Sotkuiset kodit kuvastavat päähenkilöitä. Rationaalisuuden ja järjestyksen sijaan tunne ja olosuhteet ovat molemmissa elokuvissa ottaneet vallan. Elokuvassa *Pyydän puheenvuoroa* sen sijaan järjestys voidaan nähdä problemaattisena. Uvarovan mahdollisesti Stalinin aikainen asunto muistuttaa vallan rakenteista. *Teemassa* sentripetaalinen kalusteiden järjestys vahvistaa mielikuvaa vanhemmasta rakennuksesta.

*Syysmaratonin* Buzikinen kodissa ja *Teeman* Maria Aleksandrovnan talossa on ajankohdan koti-ihanteen mukaisia vanhoja huonekaluja ja uniikkeja esineitä. *Teemassa* ne ikään kuin kuuluvat asiaan, koska talokin on vanha. Buzikineilla ja Maria Aleksandrovnalla on piano. Piano kertoo kulttuurin harrastamisesta, mutta myös vakavaraisuudesta. *Afonjassa* ja *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa huomionarvoista on poikkeaminen ajankohtaisesta sisustusihanteesta. Uvarovien asuntoon yksilöllisyyttä kuitenkin tuovat urheiluvälineet ja vanhempien urheilu-urista kertovat valokuvat. Myös Afonjan koti on yksilöllinen, mutta eri tavalla kuin pitäisi, olemalla rähjäinen ja askeettinen.

Television kiinteästä asemasta kodeissa kertoo se, että *Syysmaratonissa* ja *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa katsotaan perheen kesken televisiota, *Teemassa* vanhassa talossa nykyaikasta muistuttaa salin nurkassa oleva televisio. *Afonjassa* Afonjalla ei ole televisiota, mutta se mainitaan puheessa useasti.

*Afonjassa* kuvataan asumisen sosiaalista ulottuvuutta. Afonjan eloisa, uusi, kesäauringossa kylpevä asuinalue vaikuttaa idylliseltä. Asukkaiden kanssakäymistä on paljon. Afonja ei

kuitenkaan viihdy asuinympäristössään, eikä osallistu yhteisiin toimiin. Afonja ja hänen asuntonsa saavat merkityksensä suhteessa asuinympäristöönsä, olemalla siihen verrattuna erilaisia. Vastakohtana Afonjan sotkuiseen ja rempallaan olevaan asuntoon, myös hänen asiakkaansa vaikuttavat asuvan mukavasti. Afonjan asunnon rähjäisyys ei kuitenkaan ole yksiselitteistä. Pysähtyneisyyden ajan runsaiden sisustusihanteiden kontekstissa asunnon askeettisuus, sottaisuus ja epäkuntoisuus korostuvat ja niihin liittyy kapinallisuuden vivahdus. Afonja luo oman järjestyksensä. Lisäksi huonekaluja ja kodintekniikkaa saattoi tuolloin olla vaikeaa saada ja ad hoc -sisustusratkaisut olivat arkipäivää. Lähiökodin ympäristö on kuvattu kodikkaampana kuin *Syysmaratonissa*. Kaupunki ei ole elokuvassa täysin huono paikka asua. Kuitenkin maaseutu näyttää Afonjan unelmissa ihanteelliselta asuinpaikalta ja hän vaikuttaa sopivan paremmin maaseutuympäristöön.

*Syysmaratonissa* Buzikin asuu kulttuurikodissa kulttuurikaupunki Leningradissa. Tapahtumapaikka Leningrad liittää elokuvan kaupungin kulttuurimytologiaan ja kertoo päähenkilö Buzikin ammatista ja kulttuurikodista. Kirjojen, koristeiden ja taide-esineiden täyttämästä asunnosta välittyy hyvin toimeentuleminen ja hienoinen luksus. Buzikinien asunto on ylellisempi verrattuna muihin tutkimusmateriaalielokuvieni päähenkilöiden koteihin. Tämä kertoo Buzikin edustavan taloudellisesti vakaata sivistyneistöä. Buzikin saamattomuus, joka tulee esiin muun muassa tapetoinnissa, vahvistaa mielikuvaa hajamielisestä ja epäkäytännöllisestä älyköstä sekä älymystön ja arjen toisiinsa sopimattomuudesta.

*Pyydän puheenvuoroa* elokuvassa nähdään vahva ja aktiivinen naistoimija, kaupunginjohtaja Jelisaveta Uvarova. Hänen kotinsa on siisti, modernistinen ja Afonjan asuntoon verrattuna ”oikealla tavalla askeettinen”. Asunnon tyhjempi interiööri ja modernit kalusteet kuvaavat sivistyneisyyttä ja hyvää arvostelukykä, uskoa utopiaan. Tosin runsaamman ja yksilöllisen sisustuksen tulo muotiin saa Uvarovan asunnon vaikuttamaan hieman vaatimattomalta ja vanhanaikaiselta. Toisaalta sisustuksen modernismi näyttäytyy negatiivisena, jopa vaarallisena ja ”liian rationaalisena”. Elokuvassa ei siis kuvata aikakauden elokuvissa esiintynyttä stereotypiaa siitä, että naiset ovat erityisen ahnaita kuluttajia. Lisäksi nähdään, että kodista huolehtiminen miellettiin naisten velvollisuudeksi. Vaikka Uvarova on kaupunginjohtajana tutkimusmateriaalielokuvieni korkeimmassa asemassa ja *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa vietetään tutkimusmateriaalielokuvistani prosentuaalisesti vähiten aikaa kotona (58 minuuttia ja 2 sekuntia eli 40,65 %), Uvarova on tutkimusmateriaalielokuvieni päähenkilöistä ainoa, jonka nähdään tekevän kotitöitä.

Uvarovan moniulotteisuus tekee hahmosta kiinnostavan. Hän on kunnianhimoinen ja työlleen omistautuva äiti, joka asettaa kollektiiviset tavoitteet etusijalle.

*Teemassa* moskovalainen Kim Jesenin saapuu Suzdaliin ja asettuu vierailunsa ajaksi asumaan vanhaan puutaloon. Matkan tarkoitus on etsiä inspiraatiota ja aistia tunnelmaa Venäjän historiaa käsittelevään näytelmää varten. Lumen ja pimeyden keskellä kutsuvaa lämpöä hehkuva puutalo luo mielikuvan turvallisesta kodista. Pikkukaupunki näyttäytyy Jeseninille romanttisena ja hyvänä paikkana työskennellä. Kuitenkin vanhaan puutaloon verrattuna vastakohtainen Sashan asunto elementtikerrostalossa assosioituu rehellisyyden tilaan.

Emma Widdis kuvaa 1920- ja 1930-lukujen elokuvien ”tilaan liittyviä moodeja” olleen tutkimusmatkailu ja valloitus. Tutkimusmateriaalielokuvien tilamoodi tai ”toistuva samansuuntainen asia” on katseen kääntäminen itseen ja menneisyyteen sekä paluu vanhaan. *Afonjassa* päähenkilö matkustaa takaisin lapsuudenkotiinsa maalle. *Sysmaratonissa* Buzikin palaa kotiin luullen päässeensä eroon vaimostaan ja rakastajattarestaan, mutta kolmiodraama jatkuu. *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa Uvarova palaa kotiin Moskovasta, jossa hänen suunnitelmansa uuden asuinalueen rakentamisesta on hylätty. Vaikka *Pyydän puheenvuoroa* -elokuvassa Uvarovien asunnossa on yhdennäköisyyttä Laktionovin maalauksessa *Uusi asunto* kuvatun kodin kanssa, tulevaisuus ei elokuvassa kuitenkaan tunnu olevan yhtä valoisa, kuin se vaikuttaa olevan maalauksen hahmoille. *Teemassa* Jesenin pyrkii Suzdalista takaisin kotiinsa Moskovaan, mutta ajaa ojaan heti Suzdalin ulkopuolella.

Tutkimusmateriaalielokuvieni koti- ja asumiskuvaus on kekseliästä, vivahteikasta ja osittain jopa uskaliasta, mutta ei osoittelevaa tai yksiselitteistä. Michaelsin mukaan Prokhorovin kuvaama 1960-luvun elokuvien stalinistisen monumentalismin vastainen arkielämän kuvaus jatkuu Daneljan 1970-luvun ”hiljaisissa elokuvissa yksityisestä piiristä”.<sup>273</sup>

Tutkimusmateriaalielokuvissani antimonumentaalisuus näkyy myös monitulkintaisuutena ja ei selkeinä asetelmina, sekä synkempinä aiheina, joita elokuvien asunnot ilmentävät.

---

<sup>273</sup> Michaels 2009, 349. Käännös englannista kirjoittajan, alkup. [...] quiet films about the private sphere [...].

## 5. Lähteet

### 5.1 Painetut lähteet

Attwood, Lynne 1990. *The new Soviet man and woman- sex-role socialization in the USSR*. Basingstoke: Macmillan.

Attwood, Lynne 2010. *Gender and housing in Soviet Russia – Private life in a public space*. Manchester: Manchester University Press.

Bacon, Edwin 2002. *Brezhnev Reconsidered*. Toim. Edwin Bacon ja Mark Sandle. New York: Palgrave Macmillan.

Bagh, Peter von [1978] 2008. Luominen on tahdon asia - Gleb Panfilovin haastattelu. *Filmihullu vuodet 1968–1978*. Toim. Peter von Bagh, Eero Tammi, Lauri Timonen ja Sakari Toiviainen. Helsinki: Like, 182–190.

Beumers, Birgit 2009. *A History of Russian Cinema*. New York: Berg.

Beumers, Birgit 2016. *A companion to Russian cinema*. Chichester, England: Wiley Blackwell.

Boym, Svetlana 1994. *Common Places - Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge (Massachusetts) ja Lontoo: Harvard University Press.

Brown, Edward J. 1973. *Mayakovsky - a poet in the revolution*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Brudny, Yitzhak M. 1998. *Reinventing russia - Russian nationalism and the soviet state, 1953-1991*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Brumfield, William Craft 1983. *Gold in azure - one thousand years of Russian architecture*. Boston (Mass.): Godine.

Buchli, Victor 1999. *An Archeology of Socialism*. Oxford ja New York: Berg.

Buchli, Victor 2002. Khrushchev, Modernism and the Fight against *Petit-bourgeois* Consciousness in the Soviet Home. *The material culture reader*. Toim. Victor Buchli. Oxford ja New York: Berg, 215–236.

Chernyshova, Natalya 2013. *Soviet consumer culture in the Brezhnev era*. New York: Routledge.

Cross, Samuel Hazzard & Sherbowitz-Wetzor, Olgerd P. 1953. *The Russian Primary Chronicle - Laurentian Text*. Cambridge (MA): The Mediaeval Academy of America.

Crowley, David ja Reid, Susan E. 2002. Socialist spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc. *Socialist spaces - Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. Toim. David Crowley ja Susan E. Reid. Oxford ja New York: Berg, 1–22.

Dunham, Vera 1976. *In Stalin's time - middleclass values in Soviet fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dunlop, John B. 1992. Russian Nationalist Themes in Soviet Film of the 1970s. *The Red Screen – Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Toim. Anna Lawton. Lontoo: Routledge, 231–248.

Edelman, Robert 1993. Everybody's got to be someplace: organizing space in the Russian peasant house, 1880 to 1930. *Russian Housing in the Modern Age - Design and Social History*. Toim. William Craft Brumfield ja Blair A. Ruble. Woodrow Wilson Center Press ja Cambridge University Press, 7–24.

English, Robert 2000. *Russia and the idea of the West: Gorbachev, intellectuals, and the end of the Cold War*. New York: Columbia University Press.

Fainberg, Dina ja Kalinovsky, Artemy M. 2016. Introduction - Stagnation and Its Discontents: The Creation of a Political and Historical Paradigm. *Reconsidering stagnation in the Brezhnev era - ideology and exchange*. Toim. Fainberg, Dina ja Kalinovsky, Artemy M. Lanham: Lexington Books, vii–xxii.

Ferro, Marc 1988 [1975]. *Cinema and history*. Detroit: Wayne State University Press.

First, Joshua 2008. Making Soviet melodrama contemporary: conveying 'emotional information' in the era of Stagnation. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 2, 1/2008, 21–42.

Fitzpatrick, Sheila 1999. *Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times: Soviet Russia in the 1930s*. New York: Oxford University Press.



- Fomin, Valeri 1991. Hyllytysten estetiikka. *Filmihullu* 2/1991, 42–47. Kääntänyt ja toimittanut Pentti Stranius.
- Gerschenkron, Alexander 1962. *Economic backwardness in historical perspective*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gurova, Olga 2006. Ideology of Consumption in Soviet Union: From Asceticism to the Legitimizing of Consumer Goods. *Anthropology of East Europe Review*. Vol. 24, No. 2, 91–98.
- Huttunen, Tomi 2011. Vallankumous ja kirjallisuus: 1910- ja 1920-luvut. *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus, 417–480.
- Kahla, Elina 2011. Kirjallisuuden varhaisvaiheet: 900-luvulta 1600-luvun loppuun. *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus, 15–91.
- Kracauer, Siegfried 1987 [1947]. *Caligarista Hitleriin - saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Käänt. Reijo Lehtonen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Kracauer, Siegfried 1995 [1927]. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Lawton, Anna 1992. *Kinoglasnost - Soviet cinema in our time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lovell, Stephen 1998. Publishing and the Book Trade in the Post-Stalin Era - A Case-Study of the Commodification of Culture. *Europe-Asia Studies*, vol. 50, 4/1998, 679–698.
- Michaels, Paula A. 2009. Navigating treacherous waters: Soviet satire, national identity, and Georgii Daneliia's films of the 1970s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 29, No. 3 (September 2009), 343–364.
- Millar, James R. 1985. The Little Deal: Brezhnev's Contribution to Acquisitive Socialism. *Slavic Review*, Vol. 44, No. 4 (Winter, 1985), 694–706.
- Oukaderova, Lida 2017. *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Pallot, Judith 1993. Living in the Soviet countryside. *Russian Housing in the Modern Age - Design and Social History*. Toim. William Craft Brumfield ja Blair A. Ruble. Woodrow Wilson Center Press ja Cambridge University Press, 211–231.

Parthé, Kathleen F. 1992. *Russian Village Prose - The Radiant Past*. Princeton, N.J.: Princeton University Press cop.

Péteri, György 2004. Nylon curtain - transnational and transsystemic tendencies in the cultural life of state-socialist Russia and East-Central Europe. *Slavonica* Vol. 10, 2/2004, 113–123.

Prokhorov, Alexander 2001. The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s. *Springtime for soviet cinema – Re/Viewing the 1960s*. Toim. Alexander Prokhorov, käänt. Dawn A. Seckler. Pittsburgh: Russian Film Symposium, 7–28.

Prokhorov, Alexander 2003. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review*, Autumn, 2003, Vol. 62, No. 3, 455-472.

Prokhorova Elena 2013. Cinema of Stagnation Late 1960s–1985. *Russian Cinema Reader Volume Two - Thaw to the Present*. Toim. Rimgaila Salys. Brighton (Mass.): Academic Studies Press, 104–113.

Prokhorov, Alexander ja Prokhorova, Elena 2017. *Film and television genres of the late soviet era*. Lontoo ja New York: Bloomsbury.

Roth-Ey, Kristin 2011. *Moscow prime time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*. Ithaca: Cornell University Press.

Ruble, Blair A. 1993. From Khrushcheby to Korobki. *Russian Housing in the Modern Age - Design and Social History*. Toim. William Craft Brumfield ja Blair A. Ruble. Woodrow Wilson Center Press ja Cambridge University Press, 232–270.

Rytkönen, Marja 2011. Pysähtyneisyydestä perestroikaan: 1960–1990. *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus, 567–629.

Salmi, Hannu 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Painatuskeskus.

- Shcherbenok, Andrey 2016. Everything Was Over before It Was No More - Decaying civilization in Late Stagnation Cinema. *Reconsidering stagnation in the Brezhnev era: ideology and exchange*. Toim. Dina Fainberg ja Artemy M. Kalinovsky. Lanham: Lexington Books, 77–83.
- Shlapentokh, Vladimir 1989. *Public and Private of the Soviet people - Changing values in Post-Stalin Russia*. New York ja Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Mark B. 2010. *Property of Communists - The Urban Housing Program from Stalin to Khrushchev*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Sorlin, Pierre 1980. *The film in history: restaging the past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Sorlin, Pierre 1991. *European cinemas, European societies, 1939–1990*. New York: Routledge.
- Stranius, Pentti 2000. Inhottava juttu – Neuvostoelokuva puolue-valtion ohjauksessa. *Lähikuva* 4/2000, 39–55.
- Tarkovski, Andrei 1989. *Vangittu aika*. Suomeksi toimittaneet Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen ja Antti Alanen. Helsinki: Love kirjat.
- Tuomikoski, Eero ja Ruotsalo, Juhani 1978. Nykyhetken ristiriidat. *Filmihullu* 5/1978, 9–15.
- Tuoma, Sanna 2011. Suuret kertojat: 1840–1890. *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Tuoma. Helsinki: Gaudeamus, 253–347.
- Tynjanov, Juri [1927] 2001. Elokuvan perusteista. *Venäläinen formalismi*. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni, käänt. Timo Suni. Helsinki: SKS, 295–320.
- Vertov, Dziga 1984 [1923]. Kinoks: A revolution. *Kino-Eye - the writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson, käänt. Kevin O'Brien. Lontoo ja Sydney: Pluto Press, 11–21.
- Widdis, Emma 2003. *Visions of a New Land - Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Widdis, Emma 2009. Faktura: depth and surface in early Soviet set design. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 3 No. 1, 5–32.

Widdis, Emma 2017. *Socialist Senses: Film, Feeling, and the Soviet Subject, 1917–1940*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Yurchak, Alexei 2006. *Everything Was Forever, Until It Was No More - The Last Soviet Generation*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Zorkaya, Neya 1991. *The Illustrated History of Soviet Cinema*. New York: Hippocrene Books.

Österberg, Ira 2018. *What Is That Song? Aleksey Balabanov's Brother and Rock as Film Music in Russian Cinema*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

## 5.2 Sekundärlähteet

Agienko, A. 1931. *Za Novyi Byt*. Moskova: OGIZ-Moskovskii Rabochii.

Andreeva, L. 1975. Veshchi vokrug i my sami. *DI SSSR*, no. 7 (1975), 30–33.

Aronson, Oleg 2001. Tsenzura: kinosimptomatika. *Iskusstvo kino*, August 2001, 77–83.

Berdyayev, Nicolas 1969 [1937]. *The Origin of Russian Communism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Berdyayev, Nicolas 1990 [1918]. *Sud'ba Rossii*. Moskova: Sovetskij pisatel'.

Boym, Svetlana 1994. *Common Places – Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge (Massachusetts) ja Lontoo: Harvard University Press.

Cherednichenko, Tatyana 1994. *Tipologiya sovetskoi massovoi kul'tury – Mezhdubrezhnevym i Pugachevoi* [Typology of Soviet Mass Culture: Between Brezhnev and Pugacheva]. Moskova: RIK Kul'tura.

Danieliia, Georgii 1976. Posle 'Afonii'. *Iskusstvo kino*, 46 (January 1976).

Danieliia, Georgii 1976. Kto zhe takoi Afonia. *Sovetskii ekran*, 20 (June 1976).

Denisov, Nikolai 1990. Zhilishchnaia programma – Novyi etap? *Kommunist* 1990, no. 10, 65–73.

Doane, Mary Ann 2002. The Woman's Film: Possession and Address. *Home Is Where the Heart Is – Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Toim. Christine Gledhill. Lontoo: BFI publishing, 283–298.

Dubniak, V. 1931. Za Zdorovoe Zhilishche. *Za Zdorovyi Kul'turnyi Byt: Sbornik Statei*. Moskova: Gosudarstvennoe Uchebno-pedagogicheskoe Izdatel'stvo.

Ferro, Marc 1975. *Analyse de film, analyse de sociétés – Une source novella pour l'histoire*. Pariisi: Hachette.

Firsov, B. 1977. *Puti razvitiia sredstv massovoi kommunikatsii*. Leningrad: Nauka.

Gosudarstvennyi komitet SSSR po statistike 1987. *Narodnoe khoziaistvo SSSR za 70 let – lubileinyi statisticheskii ezhegodnik*. Moskova: Finansy i statistika.

Gerschenkron, Alexander, 1966. *Economic Backwardness in Historical Perspective*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.

Hosking, Geoffrey --.

Hutchings, Raymond 1978. Soviet desing: the neglected partner of Soviet science and technology. *Slavic Review* vol. 37, numero 4, s. 567–583.

Kozhukhova, Galina 1975. Ulybka nadezhdy. *Literaturnaia gazeta*, October 29, 1975.

Lane, David --.

Lawton, Anna 1998. Toward a new openness in Soviet cinema, 1976–87. *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Toim. Daniel J. Goulding. Bloomington, IN.: Indiana University Press.

Lebina N. 2006. *Entsiklopediia banal'nostei: Sovetskaia povsednevnost': Kontury, simvoly, znaki*. Pietari: Dmitrii Bulanin.

Lewin, Moshe --.

Matthews, M. 1972. *Class and Society in Soviet Russia*. Lontoo: Allen Lane.

Millar, James R. 1981. *The ABCs of Soviet Socialism*. Urbana: University of Illinois Press.

*Narodnoe khoziaistvo SSSR, 1922–1982*, 1982. Moskova: Finansy i statistika.

- Organovich, M 1928. *Za Novyi Byt*. Moskova ja Leningrad: Molodaia Gavriida.
- Shipler, David 1983. *Russia – Broken Idols, Solemn Dreams*. New York: Times Books.
- Sazonova, Lidia I. 1991. Ideia puti v drevnrusskoi literature. *Russian Literature*, vol. 29 numero 4, 471–487.
- Timasheff, Nicholas 1946. *The Great Retreat: the Growth and Decline of Communism in Russia*. New York: --.
- Travin, I. 1979. *Material'no-veshchnaia Sreda i Sotsialisticheskii Obraz Zhizni*. Leningrad: Nauka.
- Tsenteal'noe statisticheskoe upravlenie pri Sovete Ministrov SSSR, 1957. *Narodnoe khoziaistvo SSSR za v 1956 godu – Statisticheskii ezhegodnik*. Moskova: Gosudarstvennoe statisticheskoe izdatel'stvo.
- Trofimenkov, Mihail 1999. 'Novaia volna' – sorok let spustia. *Iskusstvo kino*, May 1999, 100–125.
- Vail' A. ja Genis P. 1996. *60-e – Mir sovetskogo cheloveka*. Moskova: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Yurchak, Alexei 2005. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton ja Oxford: Oxford University Press.
- Zarina, M. M. 1928. *Domovodstvo*. Moskova ja Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo.
- Zhilina, L. ja Frolova, T. 1969. *Problemy potreblenia i vospitania lichnosti* (Problems of Consumption and Socialization of Personality). Moskova: --.
- Zorkaia, N. ja Stishova, E. 1998. Sine ira et studio: rekviem staromu kino. *Iskusstvo kino*, April 1998, 103–111.
- Widdis, Emma 2003. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven, CT: Yale University Press.

### 5.3 Painamattomat lähteet

Yleisradio (YLE) Radio 1, Helsinki. *Filmiryhmä* 29.8.2013. Ohjelman on toimittanut J. P. Pulkkinen.

### 5.4 Suullisia tietoja antaneet

Beumers, Birgit, tutkija, University of Aberystwyth, Aberystwyth.

Österberg, Ira, tutkija, Aleksanteri-instituutti, Helsinki.

### 5.5 Internetlähteet

Artjuh, Dmitri 2013. Про то, как Инна Чурикова хотела построить во Владимире мост через реку, и про то, как Глеб Панфилов снимал у нас фильм «Прошу слова». *Zebra-verkkolehti* 1.3.2013. Www-sivu [<https://zebra-tv.ru/novosti/chetvertaya-rubrika/gorod-vladimir-v-rol-i-zlatograda/>] (luettu 27.10.2019).

Béar, Lisa 1988. Gleb Panfilov: Beyond the Frame of the Permissible. *Bomb-verkkolehti* 1.1.1988. Www-sivu [<https://bombmagazine.org/articles/gleb-panfilov-beyond-the-frame-of-the-permissible/>] (luettu 27.10.2019).

Carlborg, Gun 2012. Sopnedkastet. Svenskt Uppfinnare Museumin verkkosivut. Www-sivu: [<http://svensktupppinnaremuseum.se/sopnedkastet/>] (luettu 17.1.2020).

Geldern, James von --. The Russian Village. Seventeen Moments in Soviet History -verkkoaineisto. Www-sivu [<http://soviethistory.msu.edu/1968-2/the-russian-village/>] (luettu 15.11.2019).

Golovskoy, Valeri 2004. Artikkelin *Vestnik-verkkolehdestä* 28.4.2004. Www-sivu: [<http://www.vestnik.com/issues/2004/0428/win/golovskoy.htm#@P2>] (luettu 3.8.2019).

Gorentz, John 2009. Kirjoitus Kino Reticulator -blogissa 15.2.2009. Www-sivu: [<http://kino.reticulator.com/2009/02/15/padded-doors/>] (luettu 22.2.2020).

Информация о домах в России -asuntotietokannan tiedot Jaroslavlista. Www-sivu: [http://dom.mingkh.ru/yaroslavskaya-oblast/yaroslav1/756922] (luettu 15.6.2020).

Информация о домах в России -asuntotietokannan tiedot Pietarista. Www-sivu: [http://dom.mingkh.ru/sankt-peterburg/sankt-peterburg/388715] (luettu 15.6.2020).

История. Института «ЛЕННИИПРОЕКТ» — 90 лет. Rosstron Lenniiprojektin historia -internetsivu. Www-sivu: [https://lenproekt.com/history/] (luettu 5.6.2020).

Kino Poisk -tietokanta, *Afonja*. Www-sivu: [Kino Poisk: https://www.kinopoisk.ru/film/43423/] (luettu 23.9.2018).

Kino Poisk -tietokanta, *Pyydän puheenvuoroa*. Www-sivu: [Kino Poisk: https://www.kinopoisk.ru/film/43319/] (luettu 23.9.2018).

Kino Poisk -tietokanta, *Syysmaraton*. Www-sivu: [Kino Poisk: https://www.kinopoisk.ru/film/osenniy-marafon-1979-42799/] (luettu 4.1.2018).

Kino Poisk -tietokanta, *Teema*. Www-sivu: [Kino Poisk: https://www.kinopoisk.ru/film/tema-1979-7755/] (luettu 4.1.2018).

Об институте. Rosstron Lenniiprojektin -internetsivu. Www-sivu: [https://lenproekt.com/about/] (luettu 5.6.2020).

Panfilov, Gleb --. Panfilovin internetsivut: [http://glebpanfilov.ru/index/eng/filmography/] (luettu 12.9.2019).

Panfilov, Gleb 1991. Panfilovin internetsivut (alun perin ilmestynyt lehdessä *Kinovedcheskie Zapiski*, 1991, n.11): http://glebpanfilov.ru/index/eng/filmography/] (luettu 12.9.2019).

По местам съёмок фильма «Афоня». Kinocomedy-blogi 10.9.2014. Www-sivu: [https://kinocomedy.livejournal.com/172468.html] (luettu 14.2.2020).

Romakina, Marina 2014. 40 лет спустя в Диевом-Городище вспоминали съемки фильма "Афоня". Uutinen Россия 1 -sivustolla Вести-Ярославль-osiossa 27.8.2014. Www-sivu: [https://vesti-yaroslav1.ru/novosti/item/1991-40-let-spustya-v-dievom-gorodishche-vspominali-s-emki-filma-afonya] (luettu 5.3.2020).



Romanenko Mihail -- a. Серия БС. Первый опыт блок-секционного метода строительства. Все дома Санкт-Петербурга -verkkoaineisto. Www-sivu: [<http://domavspb.narod.ru/index/0-732>] (luettu 27.2.2020).

Romanenko Mihail -- b. Серия БС. Дом № 23 корпус 1 по улице Кораблестроителей. Все дома Санкт-Петербурга -verkkoaineisto. Www-sivu: [<http://domavspb.narod.ru/index/0-737>] (luettu 27.2.2020).

Saprykin, Juri 2018. О фильме «Тема» Глеба Панфилова. Seance-elokuvalehden verkkosivut 10.10.2018. Www-sivu: [<https://seance.ru/blog/video/tema-gleba-panfilova/>] (luettu 12.9.2019).

Siegelbaum, Lewis --. The Dying Russian Village. Seventeen Moments in Soviet History -verkkoaineisto. Www-sivu: [<http://soviethistory.msu.edu/1980-2/the-dying-russian-village/>] (luettu 15.11.2019).

Timtšuk, Anna 2014. Дом недели: Комплекс зданий «Серая лошадь». *Vladivostok-3000*-verkkolehti 30.1.2014. Www-sivu: [<http://vladivostok3000.ru/city/1307-dom-nedeli-kompleks-zdanij-seraya-loshad/>] (luettu 17.3.2020).

## 6. Filmografia

### 6.1 Tutkimusmateriaalielokuvat

*Afonja* (Афоня), versio, joka on Mosfilmin verkkosivuilla

Ensi-ilta: 1975

Ohjaaja: Georgi Danelija

Käsikirjoitus: Aleksandr Borodjanski

Kuvaaja: Sergei Vronski

Leikkaaja: Tatjana Jegoritševa

Lavastaja: Boris Nemetšek

Rooleissa: Leonid Kuravljov (Afanasi Borštšov ”Afonja”), Jevgenija Simonova (Katja

Snegirjova), Jevgeni Leonov (Kolja), Borislav Brondukov (Fedul), Valentina Talizina

(Ljudmila Vostrjakova, ЖЭК:n päällikkö), Gotlib Roninson (astronomi Arhimed, Afonjan

asiakas), Nina Maslova (Jelena, Afonjan asiakas), Nina Ruslanova (Tamara), Raisa Kurkina (Frosja-täti, Afonjan täti), Nikolai Grabbe (Vladimir Nikolajevitš, ЖЭК:n päällikkö)  
Studio: Mosfilm

*Pyydän puheenvuoroa* (Прошу слова), versio KAVI 35 mm, ruots.

Ensi-ilta: 1976

Ohjaaja: Gleb Panfilov

Käsikirjoitus: Gleb Panfilov

Kuvaaja: Aleksandr Antipenko

Leikkaaja: Mysja Amosova

Lavastaja: Marksen Gaukhman-Sverdlov

Rooleissa: Inna Tšurikova (Jelisaveta Uvarova), Nikolai Gubenko (Sergei Uvarov), Leonid Bronevoi (Altuhov), Vasili Šukšin (Fedja, dramaturgi), Nikolai Sergejev (Bušujev), Ernst Romanov (Kozlov), Vadim Medvedev (Vladimir Vikentjevitš)

Studio: Lenfilm

*Syysmaraton* (Осенний марафон), versio, joka on Mosfilmin verkkosivuilla

Ensi-ilta: 1979

Ohjaaja: Georgi Danelija

Käsikirjoitus: Aleksandr Volodin

Kuvaaja: Sergei Vronski

Leikkaaja: Tatjana Jegoritševa

Lavastajat: Eleonora Nemetšek ja Levan Šengelija

Rooleissa: Oleg Basilašvili (Andrei Buzikin), Natalia Gundarjeva (Nina Buzikina), Marina Nejolova (Alla Jermakova), Norbert Kuhilke (Bill Hansen), Jevgeni Leonov (Vasili Haritonov, Buzikinien naapuri), Nikolai Krjutškov (Kolja-setä, Allan asuintoveri), Galina Votšek (Varvara Nikititšna, Buzikinin kollega), Olga Bogdanova (Lena Buzikina)

Studio: Mosfilm

*Teema* (Тема), versio, joka on Mosfilmin verkkosivuilla

Valmistumisvuosi: 1979, ensi-ilta 1986

Ohjaaja: Gleb Panfilov

Käsikirjoitus: Aleksandr Tšervinski ja Gleb Panfilov

Kuvaaja: Leonid Kalašnikov

Leikkaaja: Polina Skatškova

Lavastaja: Marksen Gaukhman-Sverdlov

Rooleissa: Mihail Uljanov (Kim Jesenin), Inna Tšurikova (Sasha Nikolajevna), Stanislav Ljubšin (Andrei, Sashan poikaystävä), Jevgeni Vesnik (Paštšin), Sergei Nikolenko (Juri Sinitsin, liikennepoliisi), Natalia Selezneva (Jeseninin ystävä), Jevgenia Kotšajeva (Marina Aleksandrovna Netšajeva)

Studio: Mosfilm

## 1.1 Muut elokuvat ja televisiosarjat

*Enoni on toista maata* (Mon oncle, 1958), ohj. Jacques Tati.

*Kaksoisolento* (Stawka większa niż życie, 1967–1968), ohj. Andrzej Konic ja Janusz Morgenstern.

*Kohtalon ivaa* (Ирония судьбы, или С лёгким паром!, Ironiâ sud’by ili S lëgkim parom!, 1975), ohj. Eldar Rjazanov.

*Moskova ei usko kuyneliin* (Москва слезам не верит, Moskva slezam ne verit, 1979), ohj. Vladimir Menšov.

*Peili* (Зеркало, Zerkalo, 1975), ohj. Andrei Tarkovski.

*Perhesivistä* (По семейным обстоятельствам, Po semejnym obstoâtel’stvam, 1977), ohj. Aleksei Korenev.

*Playtime* (1967), ohj. Jacques Tati.

*Punainen heisiruu* (Калина красная, Kalina krasnaâ, 1974), ohj. Vasili Šukšin.

*Romanssi Moskovassa* (Я шагаю по Москве, Â šagaû po Moskve, 1964), ohj. Georgi Danelija.

*Satujen satu* (Сказка сказок, Skazka skazok, 1979), ohj. Juri Norstein.

*Takaikkuna* (Rear Window, 1954), ohj. Alfred Hitchcock.

*Työpaikkaromanssi* (Служебный роман, Služebnyj roman, 1977), ohj. Eldar Rjazanov.

*Äitipuoli* (Мачеха, Mačeha, 1973), ohj. Oleg Bondarjov.

## 7. Kuvat



Kuva 1: *Afonjan* alussa nähdään Jaroslavl'n keskustassa sijaitseva Profeetta Iljan kirkko vesilätäkköön heijastuneena.









Kuvat 2–5: Afonjan kotilähiö on virkeä. Pihalla on talojen vieressä kukkapenkkejä, mutta muuten se vaikuttaa olevan joutomaata.



Kuva 6: Afonjan kotilähiön eräällä parvekkeella nähdään painonnostaja, joka vaikuttaa olevan aina parvekkeellaan voimailemassa.











Kuvat 7–13: Afonjan makuuhuone, keittiö, eteinen ja kylpyhuone.



Kuva 14–15: Afonjalla on makuuhuoneen pöydällä vaaleanpunaisia tekokukkia.





Kuva 16: Afonjan tädin ikkunalla on vaaleanpunakukkainen pelargonia.



Kuva 17: Katjalla on vaaleanpunakukkallinen mekko (*Afonja*).



Kuva 18–19: Afonjan kuva ”häpeätaulussa”.

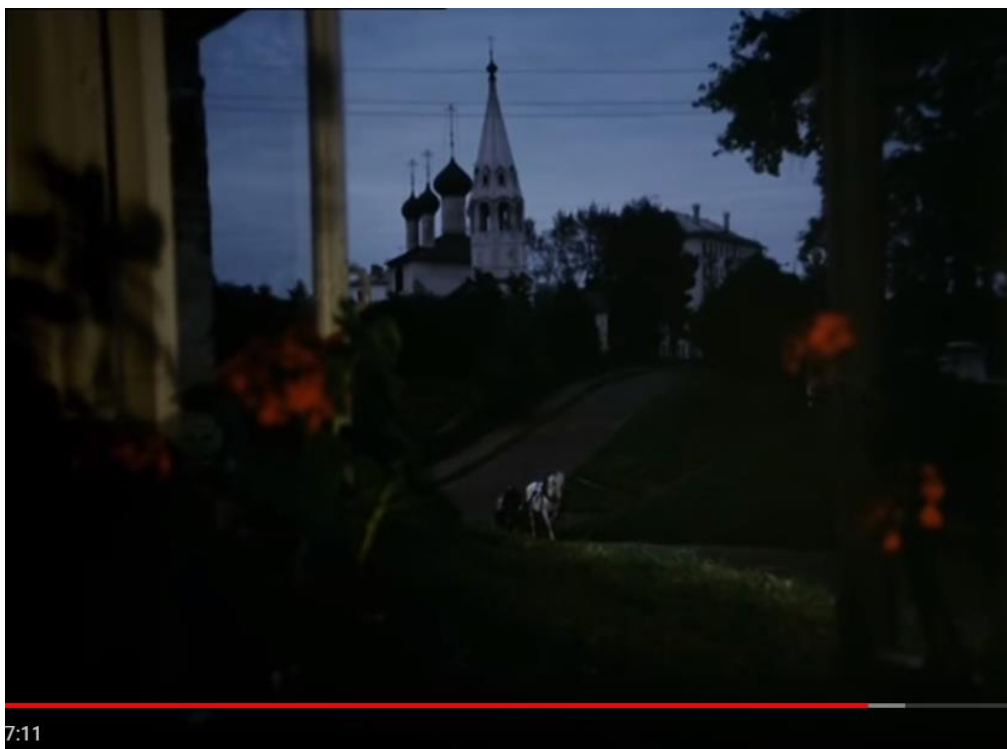


Kuva 20: Katjan asunnon eteinen (*Afonja*).



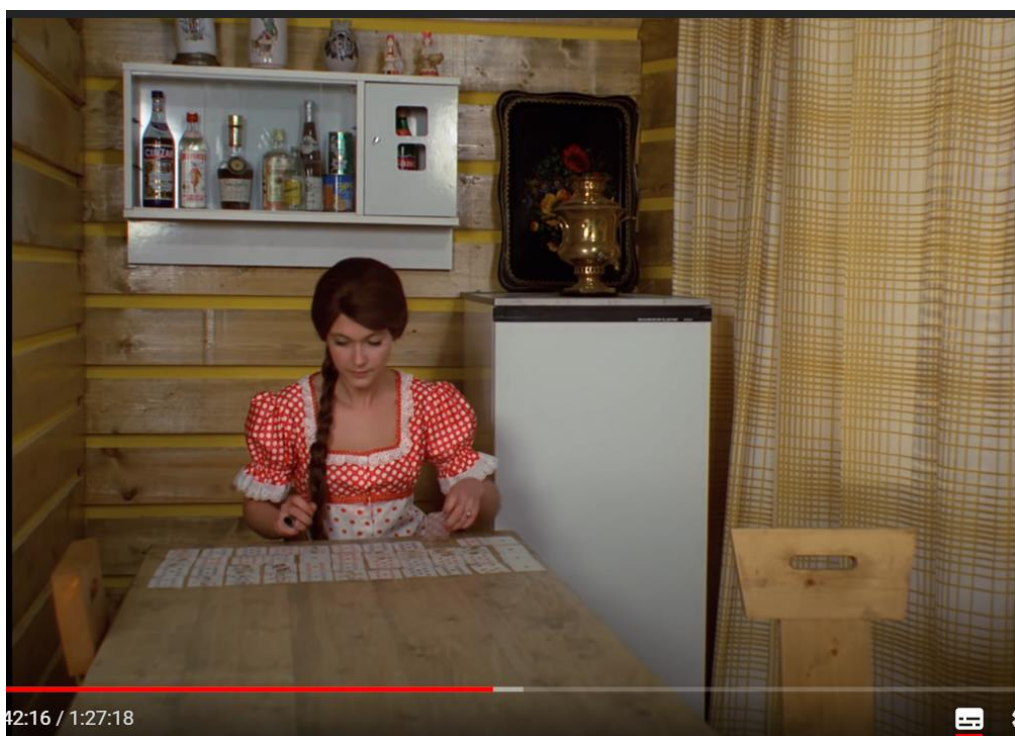
Kuva 21: Katjan huone (*Afonja*).





Kuva 22: Näkymä Katjan huoneen ikkunasta (*Afonja*).





Kuva 23–24: Afonjan asiakkaan kodin sisustus jäljittelee maaseutuasuntoa.



Kuva 25: Afonjan asiakkaalla on pehmustettu ovi.





Kuva 26: Afonja aikoo asentaa ”suomalaisen pesualtaan” asiakkaansa kylpyhuoneeseen.





Kuvat 27–28: Afonja näkee unta, jossa hän asuu pittoreskissa mökissä vaimonsa ja lastensa kanssa.



Kuva 29: Afonjan tädin kotimökki.





Kuva 30: Afonjan tädin asunnosta maalla nähdään vain pieni osa.





Kuvat 31–32: Buzikinien pihalla on vielä pieniä puita ja pensaita sekä märkää asfalttia (Syysmaraton).

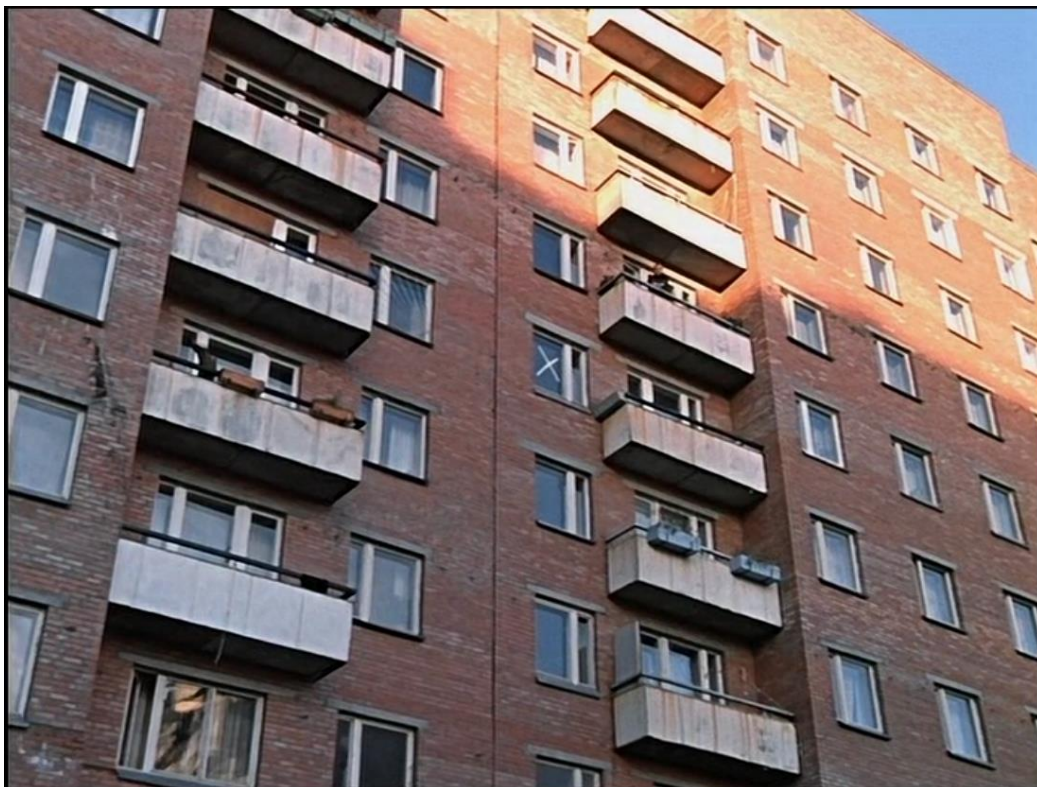


Kuva 33: Buzikinien pihalla on puhelinkoppi (Syysmaraton).





Kuvat 34–35: Buzikien asuinalue Vasilinsaarella on autio (*Syysmaraton*).



Kuva 36: Buzikinien asunto näyttää ulkoa peilikuvalta verrattuna pohjapiirrokseen (Syysmaraton).



Kuva 37: Buzikinien koti on kalustettu tummilla, raskailta ja koristeellisilla huonekaluilla. Olohuoneen tapetin kuvio muistuttaa kahleita. Seinällä on klovnia esittävä taulu (Syysmaraton).



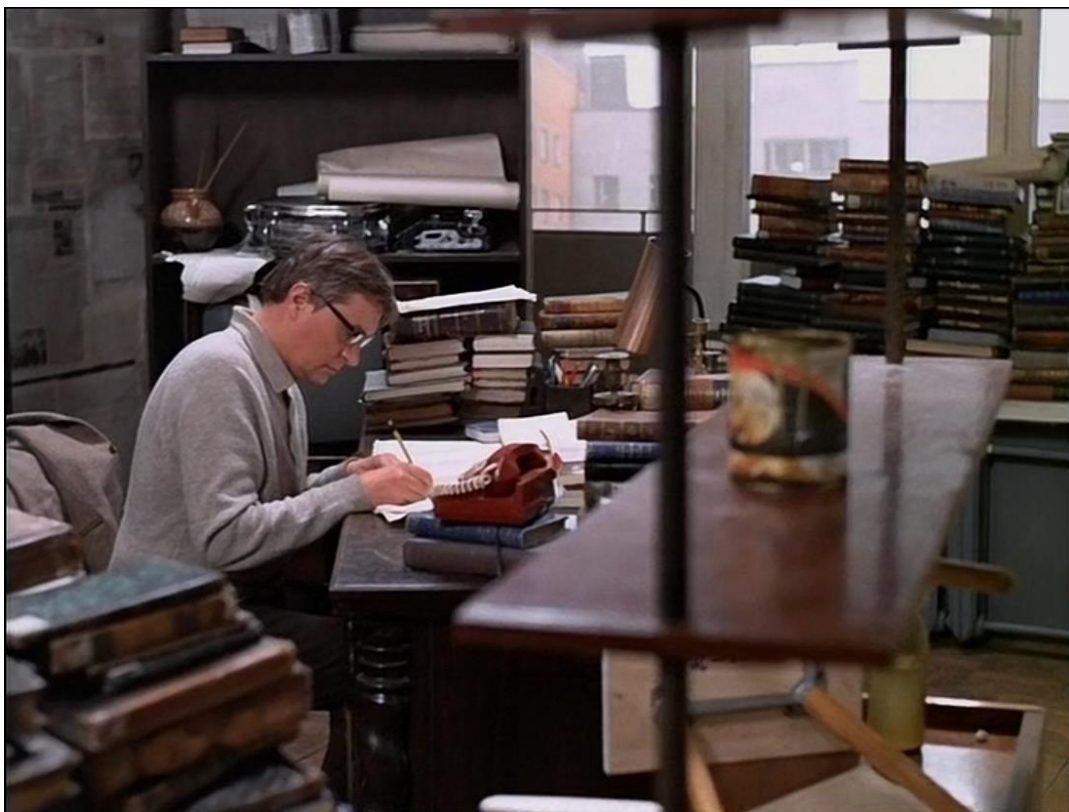


Kuva 38: Buzikien eteisessä on tilanjakajana hylly, jossa on koriste-esineitä (*Syysmaraton*).





Kuvat 39–40: Buzikinien makuuhuoneessa on sängyn päädyn yläpuolella kaksi erikoista koristetta (*Syysmaraton*).







Kuvat 41–42: Kirjat ovat asunnossa tiellä ja hankaloittavat kommunikointia. (*Syysmaraton*).



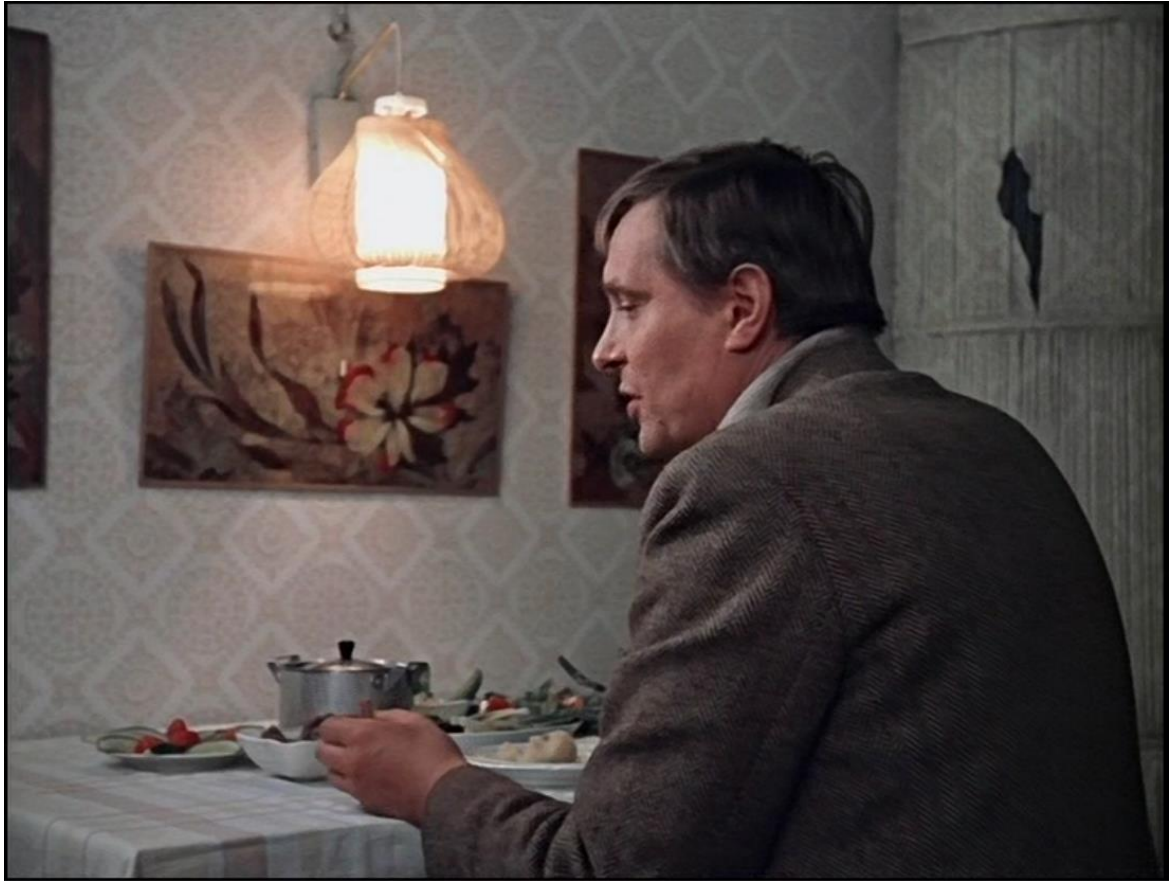
Kuva 43: Buzikin vaihtaa olohuoneensa tapettia (*Syysmaraton*).



Kuva 44: Buzikinit katsovat televisiota koko perheen voimin (*Syysmaraton*).









Kuvat 45–48: Allan huone ja sen pieni kannettava televisio (*Syysmaraton*).







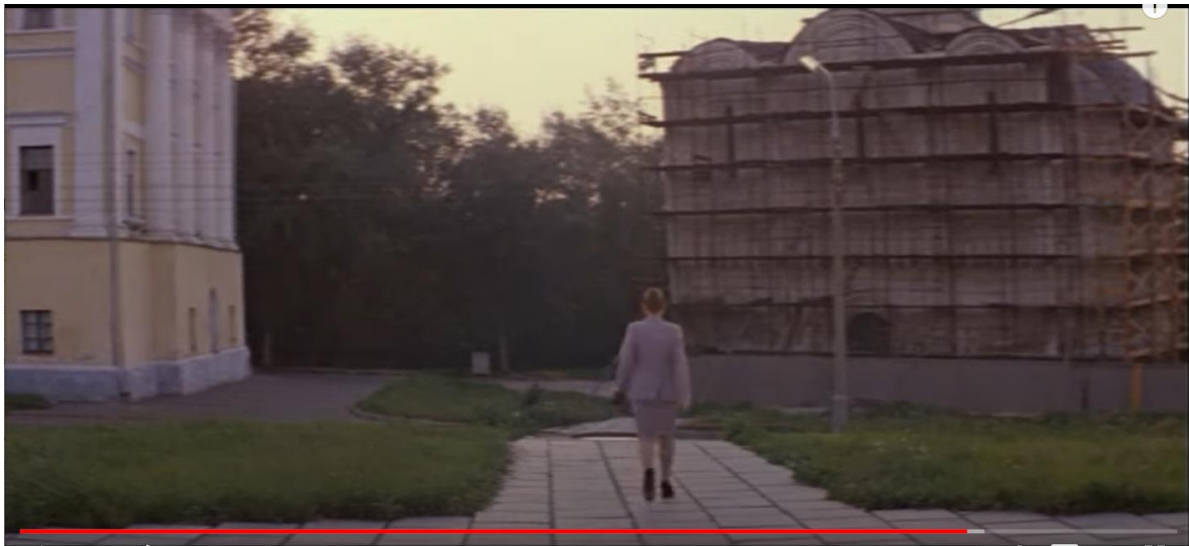
Kuvat 49–51: Varavaran asunto on suuri ja lähes pramea (*Syysmaraton*).



Kuvat 52–53: Varvaran (ylempi kuva) ja Allan (alempi kuva) ikkunoista on samanlainen näkymä. Varvaran kaktus luo mielikuvan epämiellyttävästä hahmosta (*Syysmaraton*).



Kuva 54: Uvarova valokuvaa kaupunkisuunnitelmaansa varten (*Pyydän puheenvuoroa*).



Kuva 55: Dmitrijevskin katedraalia korjataan tai konservoidaan (*Pyydän puheenvuoroa*).





Kuvat 56–57: Ikkunoiden näkymistä päätellen Uvarovien asunto on toisessa tai kolmannessa kerroksessa (*Pyydän puheenvuoroa*).





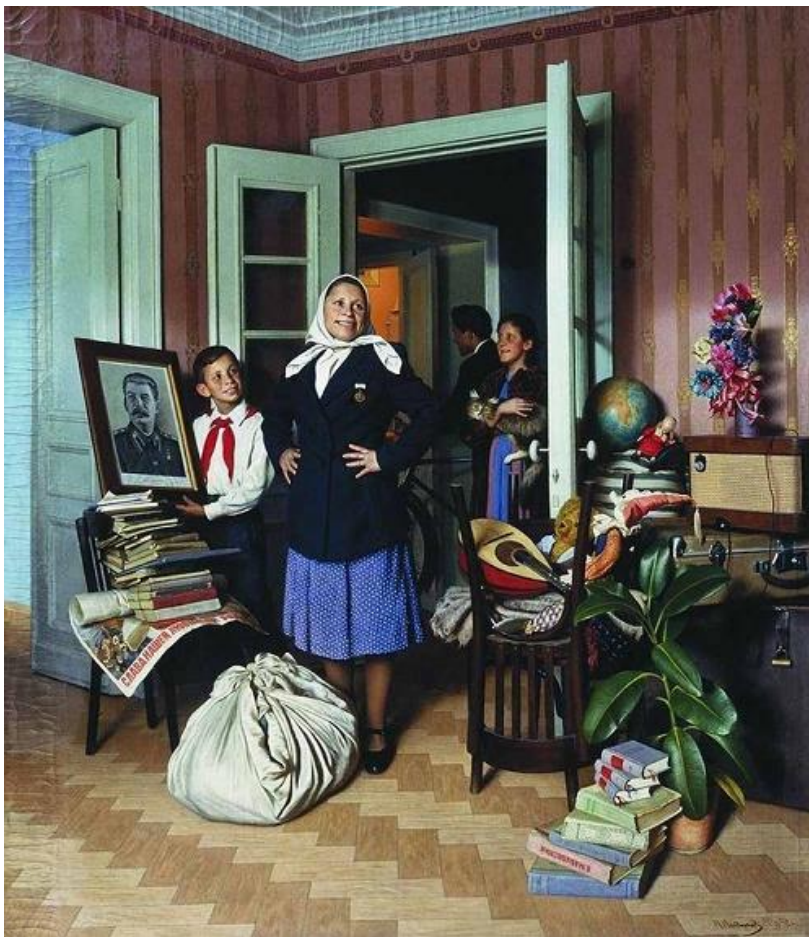


Kuvat 58–59: Uvarovien asunnossa on ovipeililliset ovet, olohuoneeseen johtaa lasiovi ja siellä on erkkeri (*Pyydän puheenvuoroa*).





Kuvat 60–61: Myös rakennus, jossa vietetään häitä, ei vaikuta olevan aivan uusi, vaikka sen elokuvassa kerrotaan olevan melko uusi (*Pyydän puheenvuoroa*).



Kuva 62: Laktionovin maaalaus *Uusi asunto* (1952). Kuvalähde: Soviet Art USSR Culture -internetsivusto, <https://soviet-art.ru/wp-content/uploads/2016/05/Moving-into-a-new-apartment.jpg>





Kuva 63: Uvarovien asunnon eteinen ja käynti olohuoneeseen (*Pyydän puheenvuoroo*).



Kuva 64: Isaak Brodskin maalaus *Lenin Smolnassa* (1930), Tretjakovin galleria. Kuvalähde: Wikimedia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brodski\\_lenin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brodski_lenin.jpg).



Kuva 65: Uvarovien aikaisempi asunto (*Pyydän puheenvuoroa*).





Kuvat 66 ja 67: Uvarovalla on kotona työpöytänsä yllä kuvat Leninistä, perheestä ja vanhempien urheilu-urista (*Pyydän puheenvuoroa*).



Kuva 68: Uvarovan kirjat ovat järjestyksessä (*Pyydän puheenvuoroa*).





Kuva 69: Puolapuut, ampumataulu, kahvakuula ja jalkapallo kertovat urheiluharrastuksista (*Pyydän puheenvuoroa*).



Kuva 70: Lastenhuoneessa on musiikkiin liittyviä esineitä (*Pyydän puheenvuoroa*).



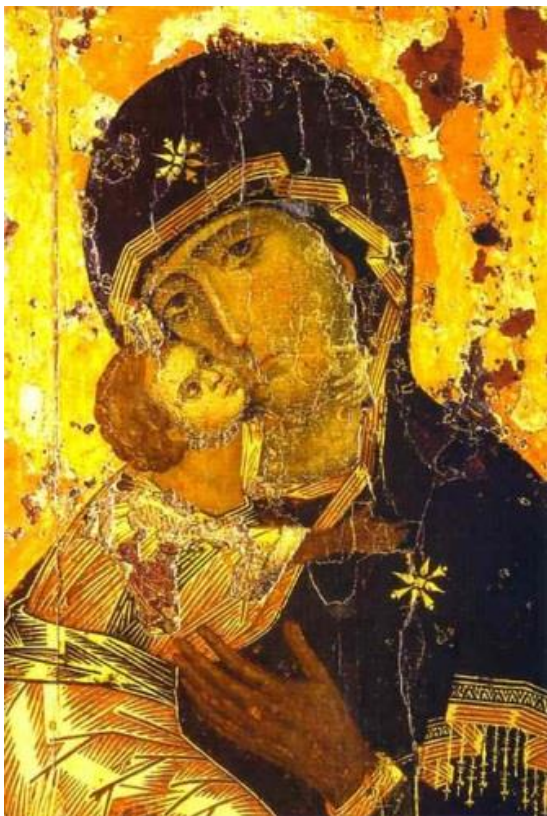
Kuva 71: Olohuoneen punainen sohva ja lämminsävyinen tapetti luovat lämpimän tunnelman perheenjäsenten välille (*Pyydän puheenvuoroa*).



Kuva 72: Uvarovien televisionkatselua kuvataan siten, että kamera on asetettu television taakse, jolloin katsoja näkee perheenjäsenten reaktiot (*Pyydän puheenvuoroa*).



Kuva 73: Uvarova harjoittelee kaupunkisuunnitelmansa esittelyä olohuoneessaan (*Pyydän puheenvuoroa*).



Kuva 74: osa *Vladimirin Jumalanäiti* -ikonista. Kuvalähde: Wikimedia commons, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vladimirskaya.jpg>





Kuva 75: Juuri työmatkalta palannut Uvarova ryhtyy pesemään asuntonsa lattiaa (*Pyydän puheenvuoroa*).





Kuvat 76–77: Uuteen asuinrakennukseen on tullut halkeama (*Pyydän puheenvuoroa*).





Kuvat 78–79: Maria Alexandrovnan koti sijaitsee Pyhän Nikolain kirkon ja Kristuksen syntymän kirkon vieressä (*Teema*).





Kuvat 80–81: Maria Alexandrovnan taloon tullaan sisälle tuulikaapin kautta (*Teema*).



Kuva 82: Maria Alexandrovnan talon sali on sentripetaalisesti kalustettu. Keskellä on ruokapöytä. Svetlanalla on valkoinen, kirjailtu hame (*Teema*).





Kuva 83: Koriste-esineitä lipaston päällä (*Teema*)

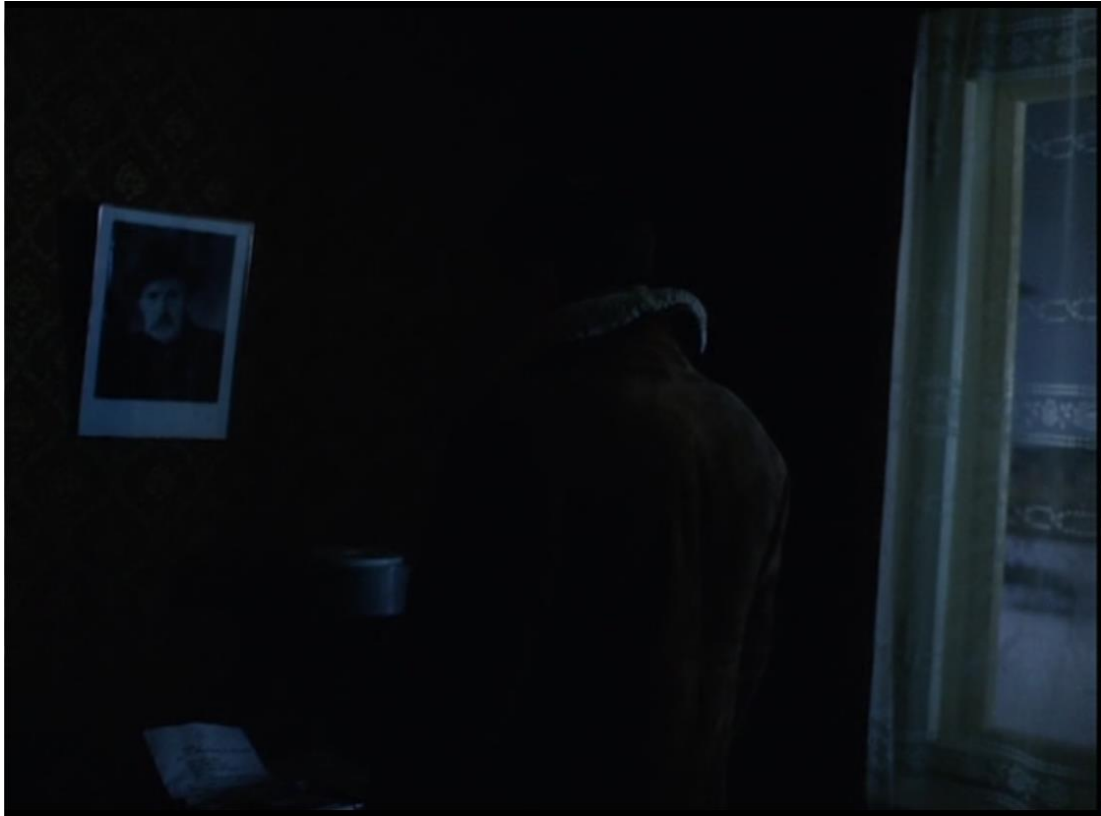




Kuvat 84–85: Jeseninille annettu huone (*Teema*).



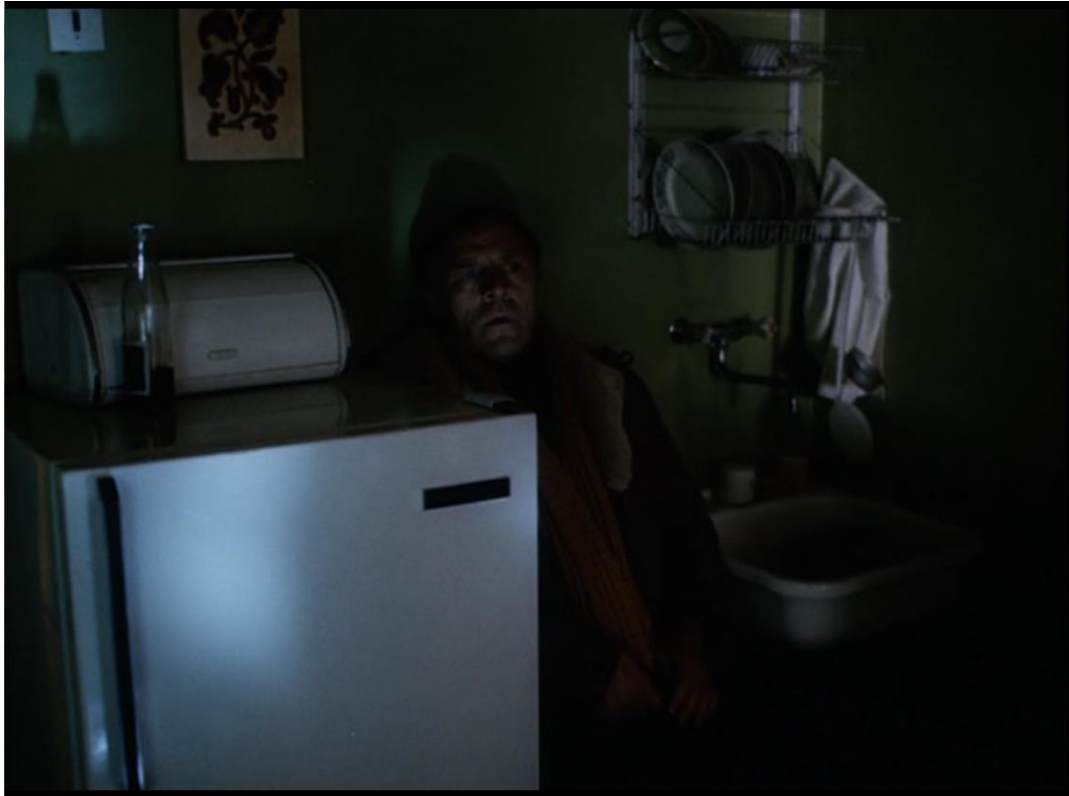




Kuvat 86–89: Sashan asunto elementtikerrostalossa (*Teema*).

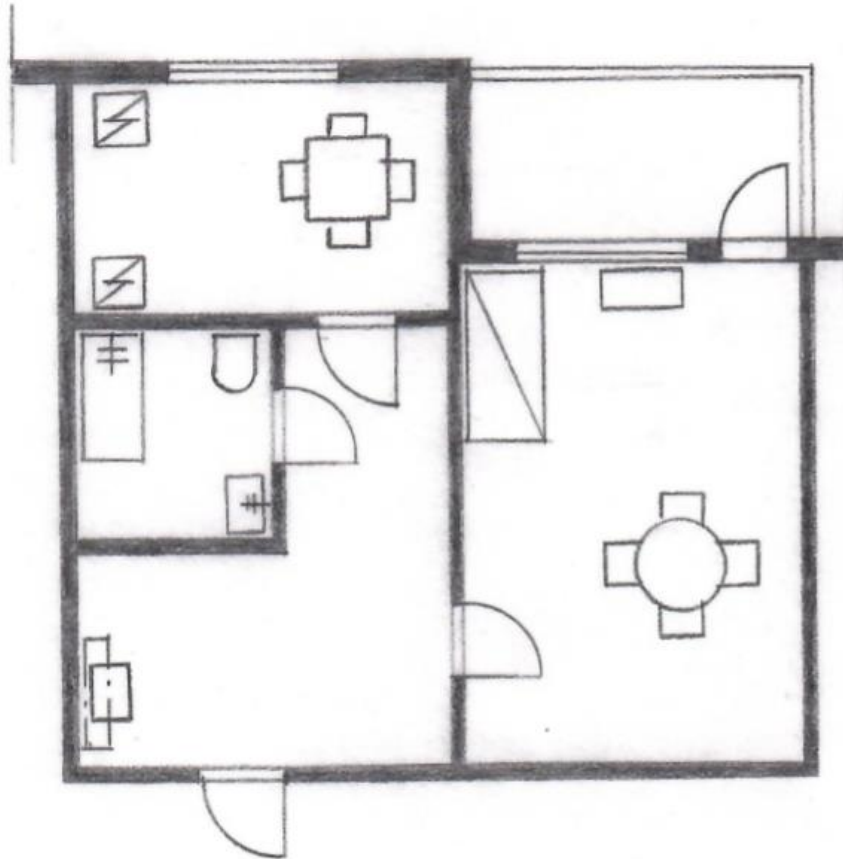




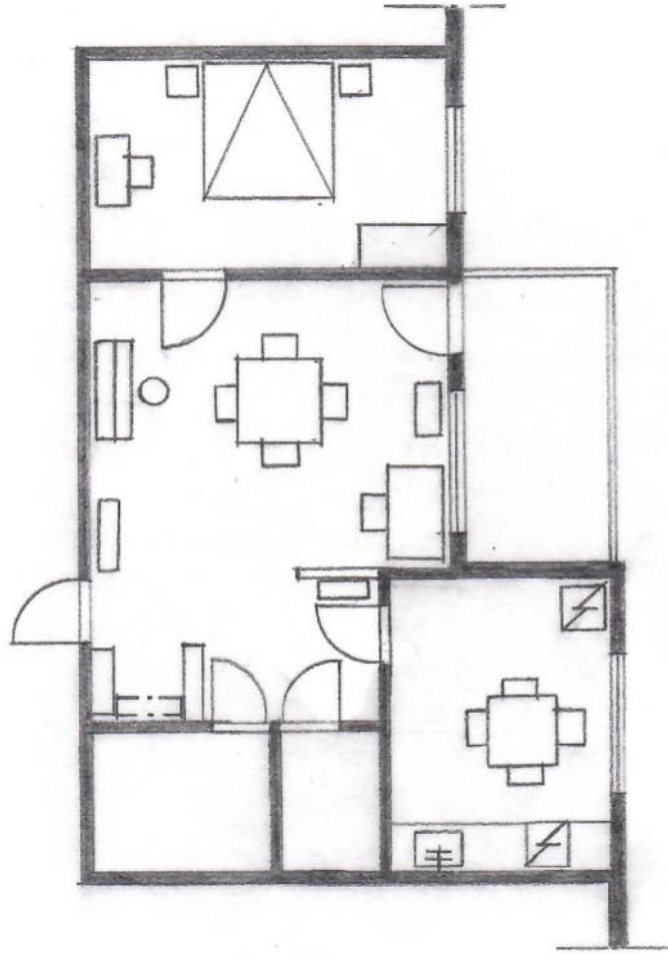


Kuvat 90–91: Sasha riitelee poikaystävänsä kanssa valoisassa eteisessä, Jesenin salakuuntelee heitä pimeässä keittiössä (*Teema*).

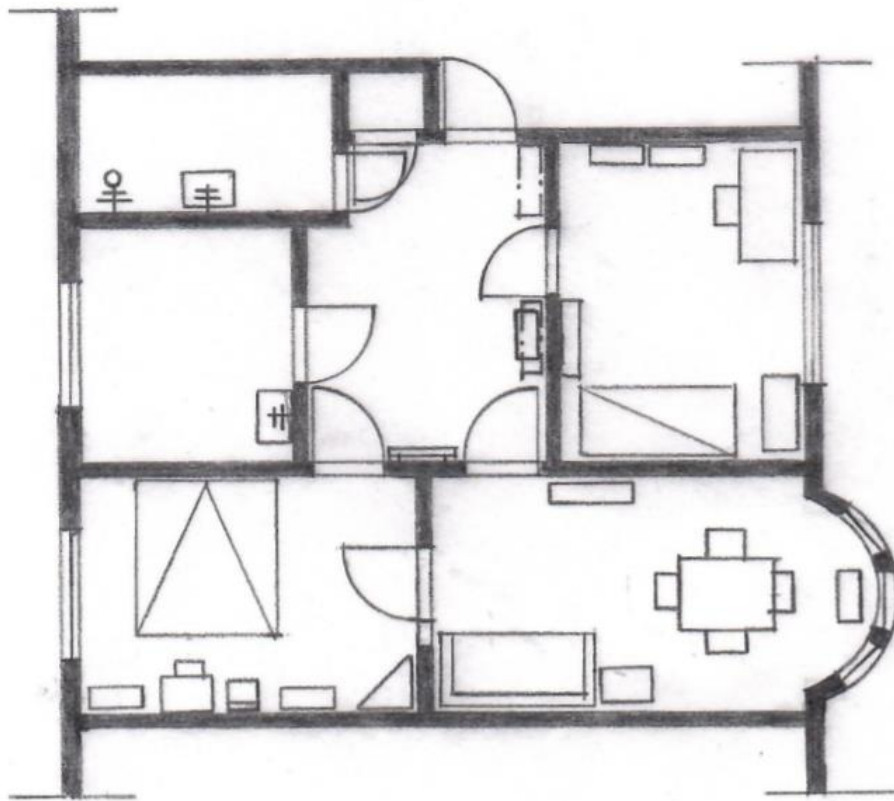
## 8. Pohjapiirrokset



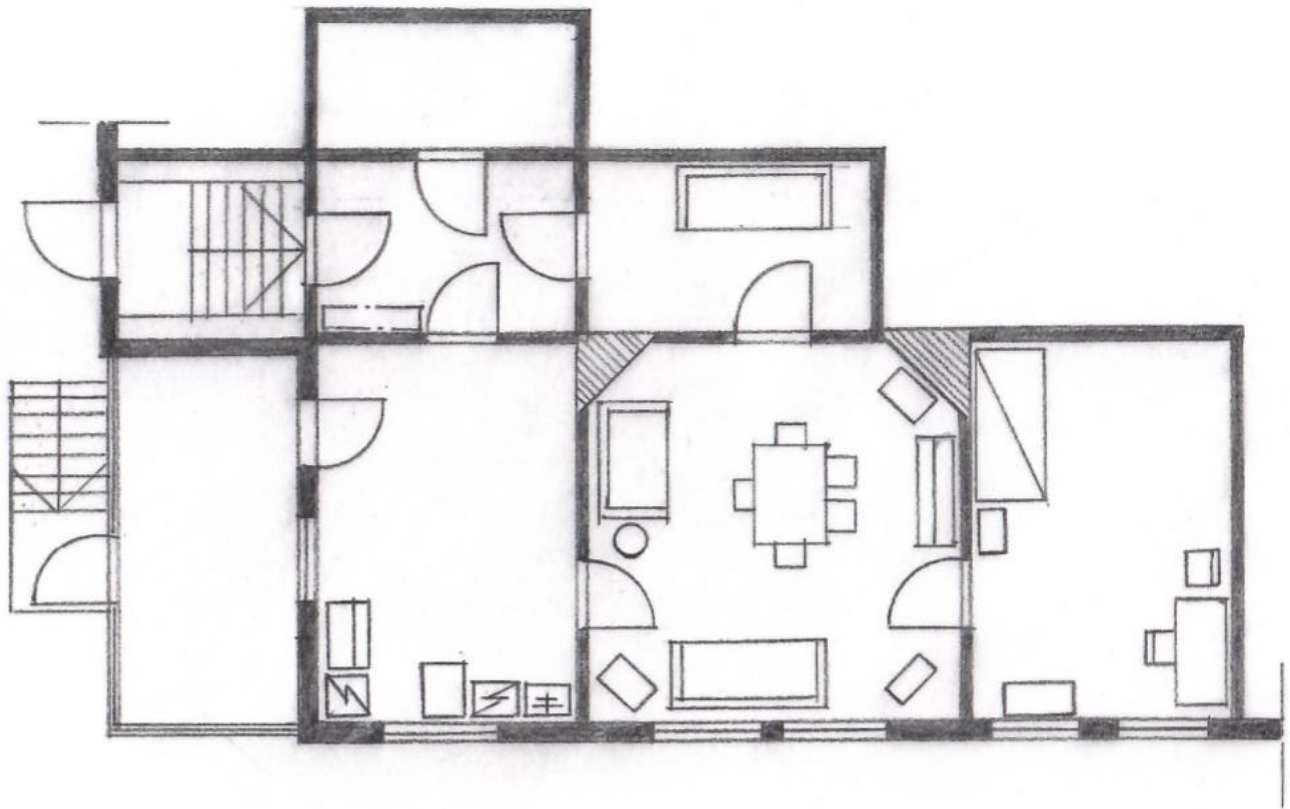
Pohjapiirros 1: Afonjan asunnon suuntaa antava pohjapiirros



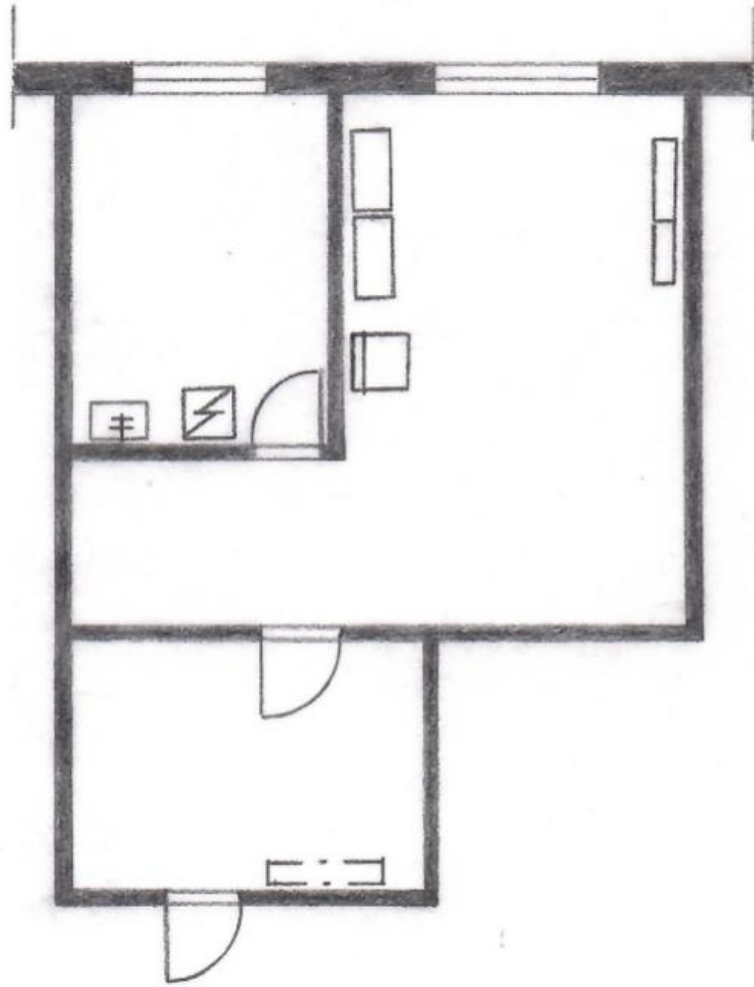
Pohjapiirros 2: Buzikinen asunnon suuntaa antava pohjapiirros



Pohjapiirros 3: Uvarovien asunnon suuntaa antava pohjapiirros

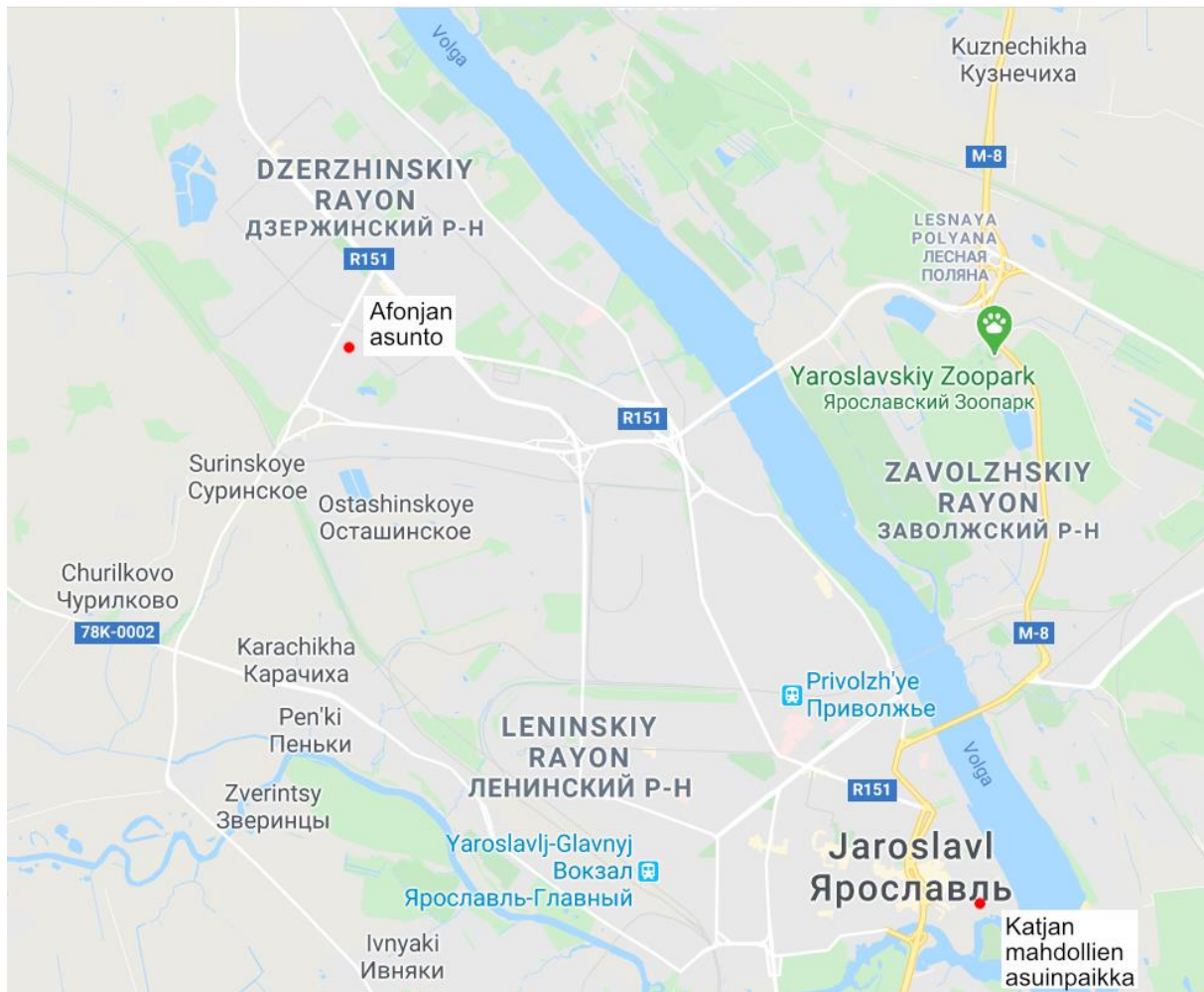


Pohjapiirros 4: Maria Alexandrovnan asunnon suuntaa antava pohjapiirros



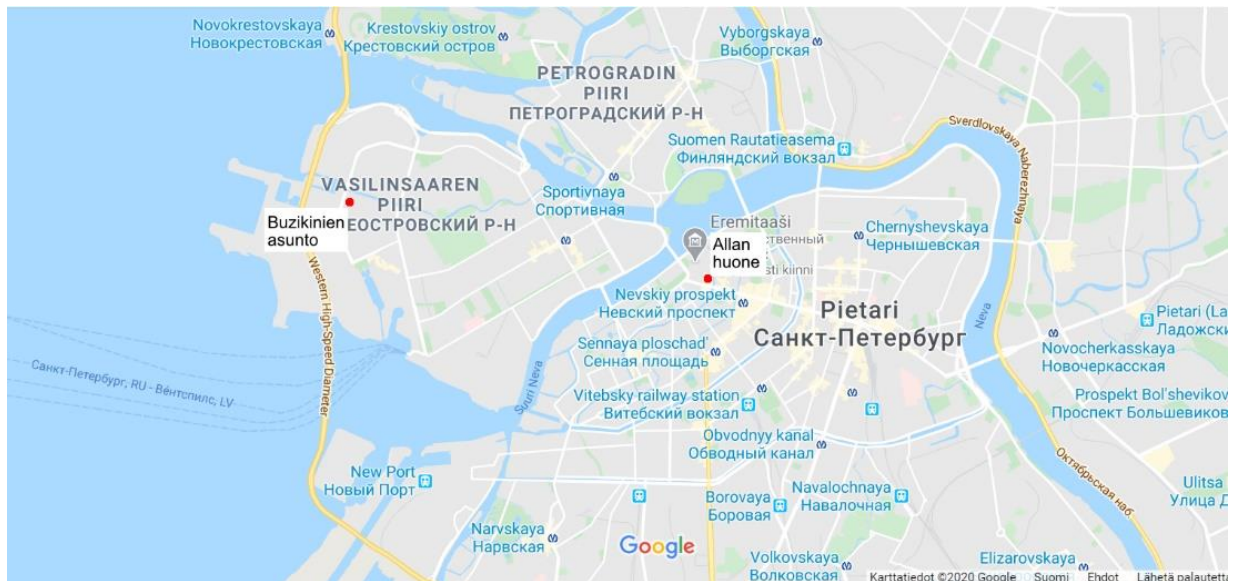
Pohjapiirros 5: Sashan asunnon suuntaa antava pohjapiirros

## 9. Kartat

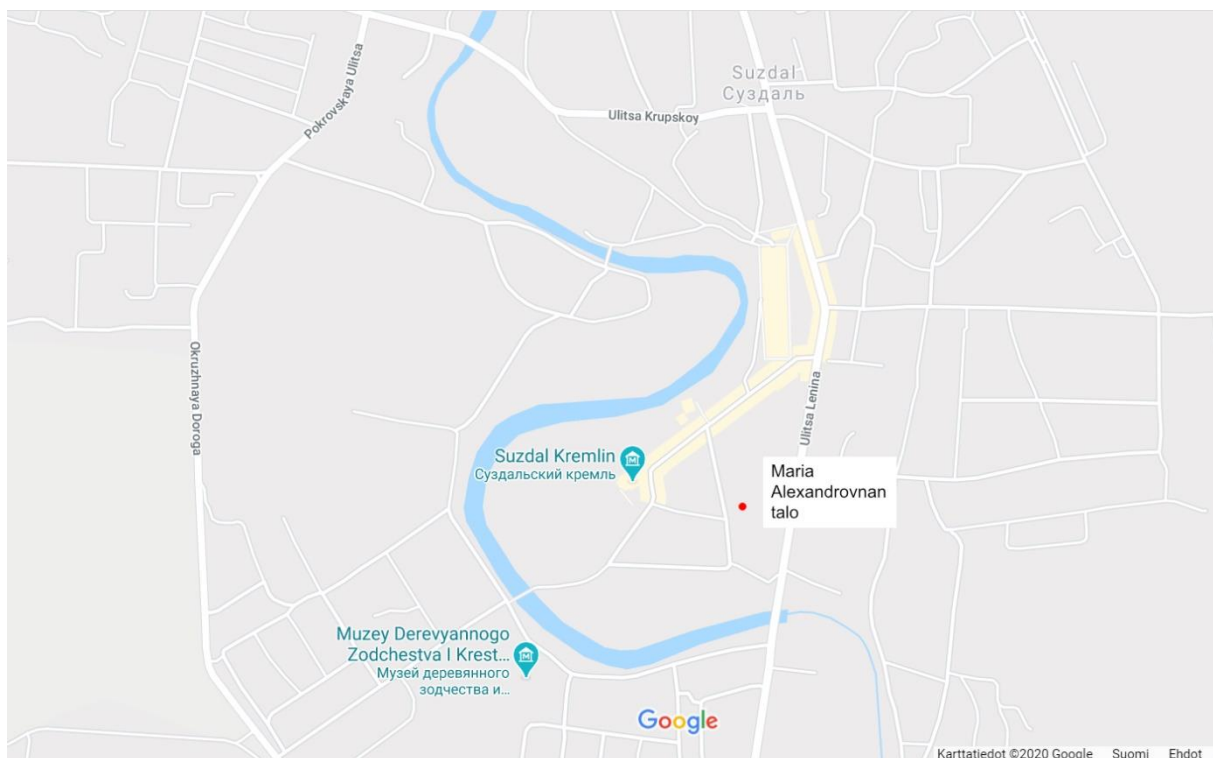


Kartta 1: *Afonjan* Afonja asuu Jaroslavlissa Dzeržinskin kaupunginosassa kerrostalolähiössä osoitteessa Prospekt Dzeržinskava eli Dzeržinskinkatu 59, rappukäytävä 3. Katja asuu mahdollisesti osoitteessa Kotoroslin rantakatu 6. Karttalähde: Google Maps.





Kartta 2: Syysmaratonin Buzikinit asuvat Leningradin Vasilinsaaressa Laivanrakentajienkadulla, numerossa 23, rakennuksessa 1, huoneistossa 746. Karttalähde: Google Maps.



Kartta 3: Teemassa Maria Alexandrovna asuu Suzdalissa osoitteessa Aleksei Lebedev -katu 11. Karttalähde: Google Maps.